
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00099114 1

L'ART DE NOTRE TEMPS



# GUSTAVE MOREAU



# *GUSTAVE MOREAU*

*(1826-1898)*

> *« Je ne crois ni à ce que je touche ni à ce que je vois. Je ne crois qu'à ce que je ne vois pas et à ce que je sens. »*
>
> *G. MOREAU.*

*En léguant à l'Etat sa maison et tout ce qu'elle contenait, études, esquisses, tableaux, confidences de ses recherches et de ses pensées, Gustave Moreau avait exprimé cette volonté formelle : « Aucune reproduction de ma personne ». Idéaliste parfait, il voulait que l'homme disparût derrière son œuvre. On ne trouvera donc pas son image en tête de ce livre. Mais s'il nous eût été permis de les reproduire, quel est, entre ses portraits, celui que nous eussions choisi ? Celui qu'a peint Degas, frémissant de vie, celui qu'a peint Ricard, ou l'une des deux toiles où lui-même a fixé ses traits et qu'on peut voir dans le Musée, confondues avec ses autres études ? Il eût fallu reproduire toutes ces images du même homme, car aucune ne ressemble à l'autre et toutes sont lui. Là parle un artiste spirituel et charmant, là se recueille un philosophe ; ici c'est un visionnaire. Gustave Moreau fut tous ces hommes tour à tour. Et dans son œuvre de même, sensibilité, fantaisie*

*audacieuse, raison et raisonnement sont en lutte. Il offre aux amateurs de personnalités complexes un beau sujet de méditation.*

*Appelé à la peinture par une vocation certaine, il l'aima jusque dans ses difficultés matérielles ; personne plus que lui ne fut soucieux des préparations, des pâtes, des demi-pâtes et des glacis qui font une couleur riche et profonde. Ses aquarelles témoignent d'une virtuosité prodigieuse. Et cependant, il a donné l'impression d'un littérateur mystique égaré dans un atelier. Ses amis même, avec les meilleures intentions du monde, ont trop souvent contribué à cette méprise en disant de lui : « ce grand penseur » !*

*Ecoutez ceux qui ont eu l'honneur d'être admis dans son intimité, de recueillir son enseignement, ceux qui, rue de la Rochefoucauld, veillent sur son legs avec un pieux respect : vous voyez revivre une âme généreuse, un cœur tendre, un homme d'une haute culture, à la fois ardent et réfléchi, nerveux, spirituel, passionné, gai de la gaîté des sages, causeur inoubliable, incomparable théoricien de son art et professeur d'énergie. Lisez les critiques : l'un doute de sa foi, l'accuse de sécheresse et d'impuissance; l'autre, froidement accueilli, lui trouve l'air d'un petit notaire de province. Son œuvre, conçue et exécutée dans l'enthousiasme, certains jours même en chantant, paraît inquiète et tourmentée.*

*Ses amis doivent avoir raison : ils ont connu le vrai Moreau. Ils savent que s'il fermait la porte de son atelier ce n'était ni par goût du mystère ni pour fortifier son prestige, mais*

*simplement par crainte des importuns et, comme dit Ary Renan, « dans une vigilante jalousie des heures ». Ils rient quand on voit en ses tableaux des imaginations de fumeur d'opium ou quand un docteur, après une rapide inspection, conclut gravement : c'est du sadisme. N'avait-il pas au contraire l'horreur de tout ce qui est artificiel, une parfaite santé morale, l'intelligence la plus vigoureuse et la plus claire ? Il refusa, sur la fin de sa vie, de se laisser encenser dans une petite chapelle d'admirateurs compromettants, dont le mysticisme théâtral lui parut suspect. Comme tous les grands travailleurs, il haïssait la rêverie stérile. Il tenait à la lucidité de son esprit jusqu'à l'héroïsme : pendant la douloureuse maladie qui l'emporta, il refusait un calmant : « Qu'est-ce ? disait-il ; une drogue qui rend bête ? J'aime mieux souffrir ». Et voilà l'homme qu'on a peint comme un déséquilibré.*

*Sans doute son imagination était grande, exaltée ; il avouait lui-même qu'il avait toujours eu de la peine à conduire l'attelage indocile de son « imagination sans frein et de son esprit critique jusqu'à la manie ». Mais, disent encore ses admirateurs, l'esprit critique contenait, dirigeait cette imagination puissante. « Il est de ceux qui savent ce qu'ils veulent et où ils vont, écrivait en 1878 Emile Bergerat : son Pégase est dompté... »*

*C'est par la clairvoyance unie à la passion que Gustave Moreau prit tant d'ascendant sur tous ceux qui l'approchèrent. Lorsqu'il fut appelé, en 1892, à succéder à son ami Delaunay dans la direction d'un des ateliers de l'Ecole des*

*Beaux-Arts, on sait quelle ardeur nouvelle sa parole chaude y suscita. Ses commentaires des œuvres des maîtres ont laissé un souvenir inoubliable. S'il critiquait et déplorait les tendances de ses contemporains quand elles s'opposaient aux siennes, il savait, même dans les œuvres qu'il n'aimait pas, reconnaître le talent. C'est Moreau, me dit un de ses élèves, qui le premier m'a fait admirer une buveuse d'absinthe de Toulouse-Lautrec. Devant la toile d'un débutant, ce grand raisonneur était sensible à la qualité la plus subtile d'une touche heureuse ou d'une ligne expressive ; ce croyant encourageait l'indépendance et l'audace... Qu'eût-il pensé, cependant, lui qui s'emportait devant une jambe mal dessinée, des extravagances où certains de ses anciens disciples (qui semblent se souvenir seulement de son goût dangereux de l'extraordinaire) se complaisent aujourd'hui ?*

*Peut-être ce portrait complexe explique-t-il en partie la légende qui s'est créée autour de Gustave Moreau et les contrastes plus ou moins apparents entre l'homme que se rappellent ses amis et celui qu'on imagine en interrogeant son œuvre. Mais ces contrastes viennent surtout de ce qu'il se proposait un but inaccessible même au peintre le mieux doué. Il eut pour son art des ambitions sans bornes ; il voulut en faire une langue plus « éloquente » que la parole et la musique réunies, évoquer « par la ligne, l'arabesque et les moyens plastiques » toutes ses pensées. Et cette langue, j'accorde si l'on veut qu'il l'a créée ; mais trop souvent lui seul l'entend. « Tout ce*

que je vous écris sur mon tableau pour vous être agréable — dit-il à un de ses admirateurs qui avait sollicité une notice — ne demande pas à être expliqué par des paroles ; le sens de cette peinture, pour qui sait lire un peu dans une création plastique, est extrêmement clair et limpide ; il faut seulement aimer, rêver un peu et ne pas se contenter dans une œuvre d'imagination, sous prétexte de clarté, de naïveté, d'un simple ba be bi bo bu écœurant ». Ah ! qu'il est persuasif et comme je comprends que ceux qui ont entendu sa voix l'entendent encore. Mais le tableau était-il vraiment si clair ? Son admirateur lui-même a demandé une notice.



Il est évident que, dès ses débuts, un tel peintre ne pouvait ni se contenter de la pauvre calligraphie des continuateurs attardés de David, que, vers 1848, lui enseignait sans doute son maître Picot, ni se soumettre à la discipline de M. Ingres, ni se plaire simplement à l'observation émue de la nature, source du génie d'un Corot, d'un Courbet ou d'un Millet. Comme Puvis, longtemps son camarade et son ami, c'est vers les Romantiques, vers Delacroix et surtout Chassériau qu'il est d'abord attiré. Puis, à trente ans, il part en Italie ; et ce fut le seul grand voyage de cet homme dont l'esprit visita tant de pays merveilleux. Il y reste de 1856 à 1859, séduit surtout par les prédécesseurs de Raphaël. Dans leur commerce, sa fougue romantique s'apaise. Les maîtres du Quattrocento lui révèlent une beauté qu'il cherchait

*mais qu'il ne connaissait pas : le calme sans mollesse, l'expression profonde, la ligne pure, volontaire et comme ciselée. Il trouve encore en eux ce qui sera la préoccupation de toute sa vie : la matière inaltérable et éclatante, les détails choisis et pleins de sens. C'est désormais avec leur appui qu'il entreprendra la grande tâche entrevue, dit-on, devant les fresques de Chassériau : « Je veux faire un art épique qui ne soit pas un art d'école ».*

*Mais il ne deviendra pas lui-même un primitif à la façon de ses contemporains les Préraphaélites anglais, — belles âmes, mais souvent peintres médiocres, — en affectant les extases et la naïveté d'un autre âge. Sa passion ne lui permet pas le dilettantisme. Il va aux Italiens du XV[e] siècle comme il s'élance vers tout ce qui l'éloigne du vulgaire. Moreau appartient à cette famille d'esprits inquiets qu'on appelle, dans la vie, des romanesques, et, quand ils trouvent la joie dans l'art, des romantiques. La poésie des choses présentes et des spectacles quotidiens ne les émeut pas. Sourds aux mille voix familières, ils tendent l'oreille à des appels lointains. Moreau écouta ces appels jusqu'à son dernier jour. Mais s'il resta un incorrigible romantique, il le fut comme on pouvait l'être dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, à la façon de l'auteur de Salammbô et des poètes du Parnasse : avec une volonté de précision dans le style, de domination de son génie et d'apparente impassibilité que la génération de 1830 n'avait pas connue.*

*Il aime l'étrange et le lointain. L'histoire même est pour lui trop proche. Il vit dans la fable, dans*

*les mythes. Parmi les héros, ce sont les plus mystérieux qui le hantent : ceux qui interrogent et bravent les monstres; les instruments inconscients du Destin : Hélène, Salomé. Il crée des Chimères. Quand elle ne l'emporte pas dans le passé le plus obscur, son imagination parcourt un Orient merveilleux où il se garde bien de porter ses pas, car il lui deviendrait présent. Il ne voit pas un arbre sur sa route ou une fleur à ses pieds ; mais il contemple la flore et la faune ambiguës des mers, pour bâtir à Galatée ou à la Sirène un féerique palais.*

*Romantique, il aime les mots rares et sonores, — je veux dire les détails précieux, les accessoires brillants. Il les accumule et leur sacrifie la vérité de la forme humaine. Comment distinguerait-il les caractères ou même les types, le songeur qui regarde l'humanité de si haut? Ses héros sont des idées.*

*Et, parmi ces idées, il en est une qui l'obsède : celle du Poète, qui nous montre l'idéal, qui nous incite à l'effort. Moreau croit à la mission du Poète et il se croit cette mission. Il ne se lasse pas de le redire, par tous les symboles que lui offre la légende, ou qui se présentent à son imagination. Une de ses plus belles œuvres — conçue dès 1856, peinte en 1868, remise sur le chevalet à la fin de sa vie... et inachevée — évoque, dans le doux rayonnement du soir, les Muses quittant Apollon leur Père pour aller éclairer le Monde. A leur voix les poètes s'éveillent et, dans les tableaux voisins, nous les voyons parcourir la terre, parfois écoutés, puisque Tyrtée conduit la jeunesse grecque*

au sacrifice glorieux, le plus souvent incompris et martyrs : ORPHÉE est déchiré par les Bacchantes.



Qu'enseignent ces figures inspirées ? Ne demandons pas à la peinture une traduction claire de leurs songes. Puisque le philosophe s'arrête aux bornes du monde qu'ils entrevoient, comment le peintre y pénétrerait-il ? Mais tous proclament la foi de Moreau en ce monde interdit aux sens et à la raison. Ce que nous appelons le réel est pour lui sans attrait. Bien mieux, ce n'est pas le réel. Nous vivons au milieu d'apparences. « Je ne crois ni à ce que je touche ni à ce que je vois, — écrit-il un jour. — Je ne crois qu'à ce que je ne vois pas et à ce que je sens. » Belle affirmation d'idéalisme mais qui, sous cette forme, peut étonner, venant d'un peintre. Ce virtuose de la ligne et de la couleur nie l'existence du monde visible. Et voilà le secret de son art paradoxal, ce qui en fait la grandeur, mais parfois aussi la bizarrerie, ce qui, malgré l'ardeur d'une imagination toujours en mouvement et toutes les flammes d'une riche palette, lui communique trop souvent une froideur mortelle. Moreau n'a pas devant la nature cette émotion qui fait passer un souffle dans les paysages du Poussin ou de Puvis, qui anime leurs figures, même quand elles ne gardent, pour la sérénité d'une grande page décorative, que les traits les plus généraux de l'humanité ; il manque de cette sensualité, bonne, nécessaire, divine elle aussi, faite de confiance et d'amour, sans laquelle une œuvre d'art, si haute qu'en soit l'inspiration, reste sans vie.

*Parcourez son œuvre : à peine une ou deux fleurs, aux pétales mornes ; pas de paysages peints en plein air, mais seulement quelques notes, — d'ailleurs très sensibles, — prises à la plume et au lavis pendant son séjour en Italie ; pas un portrait d'homme, sauf le sien ; pas un visage de femme modelé amoureusement. La vulgarité du modèle d'atelier le gène. Qu'il lui impose une attitude préconçue, c'est le propre de tous les créateurs ; mais on voit trop qu'il la dessine sans plaisir, simplement pour préciser un mouvement ou une forme anatomique. Il s'enferme dans son atelier avec ses idées et ses songes, qui seuls l'émeuvent, et c'est alors que commence pour lui la joie de peindre.*

*Joie étrange qui ressemble au tourment, fait du sage un illuminé, concilie une activité fébrile et une patience inlassable. Il avait coutume de dire à ses élèves : « Mais vous dormez ! Quand vous êtes dans un musée, ne vous installez pas placidement sur un tabouret ; travaillez debout, prenez des croquis dans la main, hâtez-vous comme si dans dix minutes les gardiens allaient crier : on ferme ! ». Et lui-même, ajoute M. Rupp, qui nous rapporte ces paroles, travaillait toujours dans une hâte inquiète, comme s'il redoutait l'avertissement irrévocable. « Quand je peins de l'or, disait-il aussi, j'en vois au bout de mes brosses ! »*

*Mais quelle patience, et quelle science au service de sa passion ! Les préparations en grisaille sèchent pendant de longs mois, puis, sur cette matière dure et lisse, il précise sa pensée, la modifie, la développe, l'enrichit. La forme n'est jamais assez*

pure, les accessoires jamais assez somptueux ; les lyres sont incrustées d'or et d'émaux, des broderies fleurissent les robes ; les joyaux ruissellent partout. Il ne sait pas résister à la tentation d'une arabesque plus expressive, d'un ton plus chatoyant. Certaines œuvres ont été ainsi remises sur le chevalet à de longues années de distance : LES FILLES DE THESTIUS, LES PRÉTENDANTS, SÉMÉLÉ, LES MUSES QUITTANT APOLLON représentent trente ou quarante ans de méditation et de retouches. A l'âge où d'autres maitres simplifient leur interprétation de la nature, Gustave Moreau complique la traduction de ses rêves.



On voit le danger de ce repliement sur soi-même. Moreau avait, nous dit-on, horreur de l'artificiel. Cependant il créee dans son atelier une lumière artificielle et vit dans une atmosphère malsaine. Je n'oublierai jamais combien me parut douce la clarté du ciel par dessus les toits, après ma première visite au musée de la rue de La Rochefoucauld.

Puis, comme l'homme ne crée rien de rien, ce que Moreau prend pour des évocations, ce sont parfois des réminiscences : de là le reproche qui lui a été adressé de trop se souvenir des paysages du Vinci et des figures de Luini ou de Mantegna. Certains visages, dans ses dernières œuvres, rappellent Puvis ou Burne-Jones. Il y a de tout dans son langage, du grec, du byzantin, du persan, peut-être même du chinois. A bout d'imagination, il lui arrive de se copier lui-même :

beaucoup de ses héroïnes aux prunelles fatales se ressemblent. Le Pégase qui prend en pitié le poète voyageur n'est que le Pégase d'HÉSIODE, décalqué et inversé. A force d'idéaliser ses figures il aboutit à une convention, c'est-à-dire précisément à cet art d'école qu'il voulait éviter dans son épopée.

Mais l'aquarelle, qui se prête mal aux repentirs, a merveilleusement servi ses dons de visionnaire. Il a eu, dans certaines esquisses fiévreusement brossées, des trouvailles émouvantes. SALOMÉ, PHAÉTON, les SIRÈNES, ses hydres et ses chimères témoignent d'une puissance d'invention rare chez nous. Il a laissé des images graves et discrètes des passions et des figures d'une vraie noblesse. Enfin, sincère même lorsqu'il manquait de simplicité, il a dédaigné les succès faciles. N'est-ce pas assez pour que son œuvre vive, fasse rêver, comme il le souhaitait, touche quelquefois et, malgré les changements de la mode, impose toujours le respect ?

Léon DESHAIRS.



## BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Il n'existe pas encore de catalogue de l'œuvre de Gustave Moreau. Un ouvrage définitif ne pourra d'ailleurs être entrepris que lorsque, le temps aidant, il sera possible de consulter les papiers laissés par l'artiste.

Parmi les études d'ensemble actuellement publiées, il n'en est pas de plus juste et de plus complète qu'une des premières en date, celle de M. Paul LEPRIEUR, parue dans l'Artiste en 1889.

Il faut connaître aussi celles de CHESNEAU, Nations rivales dans l'Art, 1868; de HUYSMANS, l'Art moderne, 1883, A Rebours, 1884, Certains, 1889; de Jean LORRAIN, Sensations et Souvenirs, 1895 et Monsieur de Phocas, 1901; de LARROUMET, Etudes de littérature et d'art, 4ᵉ série, 1896 et Derniers Portraits, 1904; d'ARY RENAN, dans la Gazette des Beaux-Arts, 1899; de M. L. BÉNÉDITE, dans la Revue de l'Art ancien et moderne, 1899; de M. Paul FLAT, le Musée Gustave Moreau, 1899; de M. SCHURÉ, dans la Revue de Paris, décembre 1900; de M. Robert de MONTESQUIOU, en tête du Catalogue de l'Exposition G. Moreau, 1906 (chez Georges Petit, 209 œuvres exposées); de M. l'abbé LOISEL, l'Inspiration chrétienne du Peintre Gustave Moreau, 1912.

Outre un Catalogue très abondamment illustré des 1100 toiles et cartons et des nombreux dessins conservés rue de La Rochefoucauld, le Musée Gustave Moreau a publié en 1912 un très bel album de 60 planches, d'après les principales œuvres des musées et des collections particulières, précédées d'une introduction de M. George DESVALLIÈRES.

Au moment même où s'achevait la préparation du présent volume, M. L. BÉNÉDITE consacrait à notre artiste une année entière de son cours de l'Ecole du Louvre, dont on ne peut que souhaiter vivement la publication.

Nous ne pouvions nous étendre ici sur l'influence de Gustave Moreau. Signalons cependant qu'une exposition de ses élèves a eu lieu en novembre 1910 chez Hessèle. Le Catalogue est précédé d'une préface de M. SABATTÉ.

## I. — PIETA

L'œuvre de Gustave Moreau s'ouvre en l'année 1849. Il était alors âgé de vingt-trois ans et donnait déjà des inquiétudes à son maître, le très classique Monsieur Picot. Le jeune homme venait de prendre part à cette date — sans succès d'ailleurs — au concours de Rome, ainsi qu'en témoigne un dessin : ULYSSE RECONNU PAR SA SERVANTE, conservé au musée. Mais son ambition allait déjà au delà des programmes et des récompenses d'école, et il peignait dès cette même année, en vue du Salon, quelques études pour une PIETA.

Sans doute avait-il déjà pénétré dans l'atelier de son voisin de l'avenue Frochot, ce jeune maître si séduisant, Théodore Chassériau, dont il devait fortement subir l'ascendant. Notons que, par une coïncidence curieuse, un autre glorieux disciple de Chassériau, Puvis de Chavannes, exposait presque en même temps, pour ses débuts, une PIETA au Salon de 1850.

*La toile de Moreau, préparée en 1849, parut seulement au Salon de 1852, où elle ne passa pas inaperçue.*

*Les Goncourt la décrivirent en ces termes : « Sur un fond de montagnes verdâtres que le peintre a fait bondir à l'horizon, sur un ciel blafard et voilé de deuil, se détachent la Vierge qu'on soutient, le Christ affaissé et évanoui dans la mort, Madeleine assise à côté du cadavre, la tête cachée. Le mouvement de la Vierge, suffoquant de sanglots et ramenant la draperie à ses lèvres, est beau. L'homme qui la soutient à droite, en grande tunique rouge largement épandue, a grande tournure. La Madeleine, abîmée dans sa douleur et pleurant sur une des mains du cadavre, est d'un heureux sentiment. Cette scène, toute pleine de tons vigoureux et sourds, doit à la sobriété de ton des draperies, qui sont toutes ou rouges ou bleues, une harmonie solide, un effet puissant ».*

*Claude Vignon remarque dans ce premier envoi, avec de très bonnes qualités et quelques faiblesses, beaucoup de souvenirs des vieux maîtres. Détail à noter, le critique, qu'exaspèrent pourtant les « tons féroces » de Chassériau, vante ici l'harmonie de la couleur, et regrette seulement une prédilection excessive de G. Moreau pour les bleus !*

*Le sort actuel de cette toile est inconnu. C'est à tort qu'on l'a signalée plusieurs fois à la cathédrale d'Angoulême.*



I. — ETUDE POUR LA PIETA
(MUSÉE GUSTAVE MOREAU) PHOT. BULLOZ.

## II. — LA SULAMITE

Avant d'abandonner l'atelier de l'avenue Frochot pour se fixer définitivement rue de La Rochefoucauld, dans la maison familiale transformée aujourd'hui en musée, Gustave Moreau avait entrepris quelques autres toiles qui, par leurs tendances, scandalisèrent plus vivement encore le digne Monsieur Picot.

Voici, au musée, des peintures datées de 1850 à 1854, où l'influence de Delacroix, de Géricault, de Diaz est évidente : deux HAMLET (nos 145 et 801) ; un VALET DE CHIENS (no 716); une CONVERSATION ESPAGNOLE (no 802) ; un SHAKESPEARE GARDANT LES CHEVAUX A LA PORTE D'UN THÉATRE (no 676): de nombreux CAVALIERS (nos 657, 668, 715, 748). Voici des dessins pour de grandes compositions : les ESCLAVES JETÉS AUX MURÈNES, et aussi les FILLES DE THESTIUS, que nous retrouverons plus tard ; le DARIUS EN FUITE du Salon de 1853, dont le sort actuel nous est inconnu ; les ATHÉNIENS JETÉS AU MINOTAURE, du musée de Bourg, qui figurèrent à l'Exposition de 1855.

Une des plus belles toiles de cette période est LA SULAMITE du Salon de 1853, que conserve aujourd'hui le musée de Dijon. Le peintre a illustré le passage plein de mystérieux émoi du Cantique des Cantiques : « Je me suis levée pour ouvrir à mon bien-aimé;... mais mon bien-aimé s'en était allé;... je l'ai cherché, et je ne l'ai pas trouvé;... les gardes qui font la ronde dans la ville m'ont rencontrée; ils m'ont frappée et maltraitée; les gardes des murailles m'ont ôté mon voile... »

Il ne semble pas que ces œuvres aient beaucoup arrêté les critiques. Plus tard, cependant, quelques-uns y feront allusion lorsque de nouveaux envois soulèveront des discussions sensationnelles. Rétrospectivement, Larroumet, louant la beauté symbolique de LA SULAMITE, ajoutera : « Il est visible que le débutant est déjà imprégné d'art et de poésie romantiques... ; pour peindre cette toile, il faut avoir vu les tableaux de Delacroix... »

Plus encore que Delacroix, c'est Chassériau qui est présent ici. LA SULAMITE est sœur de sa DESDÉMONE. Et l'on pourrait, à cette époque de la vie de Moreau, multiplier indéfiniment les preuves de cette filiation. L'une des plus frappantes serait fournie par deux eaux-fortes, à peu près inconnues, croyons-nous, conservées dans l'œuvre de Moreau au cabinet des Estampes; ce sont deux scènes du ROI LEAR que l'on rencontrerait sans surprise à la suite de l'OTHELLO de Chassériau.



II. — LA SULAMITE
(MUSÉE DE DIJON)

PHOT. BRAUN

## III. — PONTE NOMENTANO

De nouvelles influences vont encore s'exercer sur G. Moreau au cours de cette période de formation. Dès le mois de janvier 1856, nous le rencontrons en Italie. Les dates inscrites sur certains de ses croquis nous permettent de le suivre peu après, de façon presque ininterrompue, à travers la péninsule, de la fin de 1857 à 1860.

A Rome, où il séjourna longtemps, les pensionnaires de l'Académie de France l'accueillirent comme s'il eut été des leurs et il dessina souvent d'après le modèle à la villa Médicis. C'est de là que date son amitié avec Elie Delaunay. Bonnat, Degas, s'étaient joints aussi au groupe. Dès cette époque notre artiste avait déjà pris sur ses camarades l'ascendant qu'il eut toujours sur les jeunes gens : « Nous étions tous fous de Moreau ! » — racontait récemment M. Bonnat.

A Rome, à Florence, à Venise, à Milan, à Naples et Pompéï, le jeune homme dessina et peignit avec

*ardeur d'après les maîtres. Le choix de ses modèles est extrêmement significatif.*

*Les chefs-d'œuvre classiques l'arrêtent à peine ; ce qu'il ne se lasse pas de copier, ce sont les primitifs, sculptures éginétiques, vases archaïques, mosaïques et émaux byzantins, fresques de Simone Memmi et d'Orcagna, et enfin tout le Quattrocento : Masaccio, Gozzoli, Paolo Ucello, Cosimo Rosselli, Botticelli, Ghirlandajo, Mantegna (dont on le rapprochera si souvent), Bellini, Signorelli, Léonard, Lorenzo di Credi, Boltraffio, Sodoma, et, avec une particulière ferveur, semble-t-il, Carpaccio et Luini.*

*Allez-voir les primitifs, disait-il souvent à ses élèves à la fin de sa vie. Et quand ceux-ci suivaient le conseil, il leur arrivait plus d'une fois de rencontrer au Louvre le maître lui-même interrogeant encore ses modèles préférés.*

*En même temps que ces études, Moreau a rapporté d'Italie un grand nombre de petits paysages qui mériteraient d'être mieux connus. Ce sont pour la plupart de petits croquis à la plume, légèrement rehaussés de sépia, d'une harmonie et d'une limpidité charmantes. Beaucoup plus tardive, une autre série de croquis d'après nature, datés d'Étampes en 1885, confirme l'impression que Moreau eut été, s'il l'eut voulu, un très rare paysagiste.*



III. Ponte Nomentano

(Musée Gustave Moreau)

Phot. Bulloz.

## IV. — LA CHIMÈRE

De son long séjour en Italie, Gustave Moreau revenait définitivement transformé. Ce n'est pas seulement parce qu'il rapportait des motifs, des dessins qui, dans certains détails de ses œuvres, rappelleront parfois jusqu'au pastiche les Florentins, les Vénitiens ou les Lombards : ce qu'il avait appris surtout, c'est la force expressive du calme, de la noblesse et de l'harmonie. Un souci classique d'équilibre s'introduit dans ses compositions ; le tumulte romantique s'ordonne et s'apaise ; une cadence plus lente, un rythme plus dolent règlent le geste et l'expression ; la force même apparait sous un léger voile de langueur.

Une œuvre typique de cette période est le TYRTÉE CHANTANT PENDANT LE COMBAT, commencé en 1860-61 et que le Musée conserve encore inachevé : au milieu de la jeunesse grecque qui s'offre à la mort, la figure du poète se dresse douce et pure. Un LÉONIDAS AUX

THERMOPYLES, entrepris à la même date, offrait un thème analogue. En même temps (1860-64) étaient conçues et préparées des œuvres que nous retrouverons plus tard, à la date de leur achèvement : HÉSIODE ET LES MUSES, LES ROIS MAGES, LES PRÉTENDANTS, SÉMÉLÉ, ŒDIPE, MÉDÉE ET JASON.

Et tandis que par le style, Moreau se rapproche des traditions classiques, son amour romantique du rêve et du symbole s'affirme chaque jour davantage. C'est à la date même du voyage d'Italie, en 1858, que l'artiste esquissait cette CHIMÈRE, qu'Ary Renan a commentée en ces termes : « Une dernière foulée la suspend au-dessus du gouffre, et dans sa face androgyne, ses yeux bleus fixent le zénith. Mais une créature éperdue, une vierge mortelle — une âme en larmes, — s'est jetée d'un bond au col de la chimère qu'elle aime, abandonnant derrière soi ses terrestres voiles, rejetant la tête en arrière, pour ne pas voir l'abîme béant ; un même aquilon fouette leurs chairs, et leur élan passionné les conjoint un instant en un groupe tout entier dessiné sur le ciel... Je ne connais pas, dans l'histoire de l'art, de symbole plus net et plus sublime ».





IV. — LA CHIMERE

AQUARELLE (MUSÉE GUSTAVE MOREAU) PHOT. BULLOZ

## V. — ŒDIPE ET LE SPHINX

Le public et la plupart des critiques crurent découvrir en G. Moreau un nouveau venu quand il reparut au Salon, en 1864, avec son ŒDIPE. Admirateurs et détracteurs s'accordent à constater le caractère sensationnel de ce prétendu début : c'est « l'événement du Salon de 1864 » (Chesneau).

Les réminiscences du quattrocento frappent tous les juges : « Encore un préraphaélite ! » — s'écrie de Callias. L'on cite Pérugin, Carpaccio, Mantegna surtout, et chacun, suivant ses tendances, goûte cet archaïsme ou réclame une étude plus directe de la nature. On admire ou l'on blâme le trait noir qui cerne les contours, la maigreur des formes, l'hiératisme du geste. Un « spirituel romancier » qu'Auvray cite sans le nommer et qui pourrait bien être About, déclare sans respect : « Comme le soliveau de la fable, ce roi thébain est en bois. Les muscles unissent la raideur de l'acajou à la couleur du palissandre... ; jamais un mouvement, à moins que le bois ne joue, n'écartera les feuilles de zinc dans lesquelles l'artiste l'a drapé ! »

Mais, sous l'archaïsme de la forme se fait jour une pensée moderne et, pour dire le mot, romantique.

*Cet Œdipe, disait Gautier, est un Hamlet grec ! Le parallèle que chacun établit avec l'Œdipe d'Ingres tourne tout à l'avantage du jeune peintre. « On sent là — écrit de Sault — quelque chose de profond, de solennel et d'intime à la fois, qui porte au recueillement et qui s'impose aux méditations des spectateurs. »*

*Burger, lui-même, tout furieux qu'il est de l'échec du* VEAU *de Millet, se surprend à commenter le mythe et l'énigme : « Drôle de tableau — conclut-il avec dépit — qui fait causer de la Grèce et de ses légendes et qui ne fait même pas penser à la peinture ! »*

*Plus décidément hostile, parce que théoricien plus étroit du naturalisme, Castagnary écrit : « J'avais pris le parti de ne parler ni de ce tableau ni de ce peintre. Par instinct et par réflexion, je hais les tentatives rétrogrades... Que signifie ceci ? Nous sommes dans un escarpement si étroit que c'est miracle comment les deux personnages peuvent y tenir... Mais la grotte du parc Monceau est plus grandiose !... Chose singulière, dans cet escarpement qui devrait être hérissé et terrible, j'aperçois un meuble de cheminée, une petite colonne qu'on croirait peinte par B. Desgoffes, le Pérugin des gemmes. Elle supporte une cassolette ouvragée, que B. Cellini eut pu modeler à ses moments perdus... Cet ornement de cheminée a son pendant dans un petit arbuste, que, malheureusement pour la symétrie, l'auteur a négligé de mettre dans un vase de Sèvres... »*



V. — ŒDIPE ET LE SPHINX

CARTON (MUSÉE GUSTAVE MOREAU) PHOT. BULLOZ

## VI. — ŒDIPE ET LE SPHINX (Suite)

Aux nombreuses discussions provoquées par le succès de l'ŒDIPE, empruntons encore ces deux passages caractéristiques.

« Un des tableaux les plus vite adoptés par la critique et par le public — écrit Léon Lagrange, — c'est l'ŒDIPE ET LE SPHINX de M. G. Moreau. La bizarrerie de la composition, le caractère archaïque du dessin, le peu de notoriété de l'artiste, autant d'énigmes à deviner... Des indiscrets ont insinué que l'auteur, aujourd'hui sectateur de Mantegna, était peut-être le même peintre qui jadis suivait dévotement les traces d'E. Delacroix, creusées en ornière par Chassériau... Que l'ŒDIPE soit la fleur d'une inspiration spontanée ou le fruit d'une conversion, il se présente à nous avec des qualités qui commandent l'attention et éveillent la sympathie... Cet œil d'Œdipe et cet œil de Sphinx rivés l'un sur l'autre, le regard interrogateur de celui-ci, le regard pénétrant et inquiet de celui-là, qui accuse moins l'effort de l'intelligence que la souffrance morale d'un être à deux pas de la mort, c'est la part d'invention

*originale, le côté personnel de l'œuvre... Le reste apparait trop ouvertement paré de réminiscences. Le type de la tête d'Œdipe vous surprend, les traits vous semblent fondus sous un ton uniforme? Souvenez-vous de Luini! Le modelé du corps s'indique avec trop de sécheresse, la ligne serre de trop près la chair? Souvenez-vous de Mantegna! La draperie tombe en petits plis anguleux? Souvenez-vous de Pollajuolo!... Sans doute la jambe gauche reproduit un mouvement familier aux vieux maîtres et l'articulation du genou s'emboîte suivant les errements du XV<sup>e</sup> siècle. Sans doute plus d'un a dessiné ainsi les doigts de pied. Mais la nature,... que dira-t-elle de ce pied, de cette jambe, de ce genou?... »*

*Maxime de Camp est plus sobre dans ses réserves : « Je ne puis que m'incliner — dit-il — et admirer, car voici enfin une œuvre où la pensée est égale à l'exécution... La composition y a je ne sais quoi de hiératique et de mystérieux qui lui constitue à première vue une originalité saisissante... Les accessoires sont d'une élégance rare et ont été créés évidemment par une imagination nourrie de recherches, et qui voit l'art partout où il peut se trouver, aussi bien dans un bijou que dans une statue, dans une arme comme dans un tableau... »*

*La toile, qui obtint la médaille à l'issue du Salon, appartient aujourd'hui à la collection de M. Herimann à Rome. Elle a été gravée par Flameng. De belles réductions sont entrées dans la collection Hayem et dans la collection Duruflé.*



VI. — ŒDIPE ET LE SPHINX

AQUARELLE (MUSÉE DU LUXEMBOURG) PHOT. BULLOZ

4***

## VII. — JASON ET MÉDÉE

*L'année suivante, en 1865, l'artiste exposait* JASON *et* LE JEUNE HOMME ET LA MORT. *Les deux toiles obtinrent encore une médaille, mais la critique, qui venait de traiter l'*ŒDIPE *avec déférence, prit cette fois un ton plus léger. Dix écrivains raillent l'obscurité du symbole, la raideur des figures, l'imitation de Mantegna, la tendance au système et à la philosophie. « Encore un Salon comme celui-ci — écrit Auvray — et M. Gustave Moreau tombe aussi bas que M. Courbet ! »*

*« La critique devrait se couvrir de cendre — s'écrie Lagrange — et endosser le sac de la pénitence, si les pointes aiguës dont M. Moreau a parsemé ses nouvelles œuvres ne composaient pas un cilice suffisant. Ce ne sont que détails agressifs, couleurs assiégeantes, objets destinés à forcer le regard, un clinquant qui s'empare de l'œil, un luxe de bibelots qui s'y casernent... »*

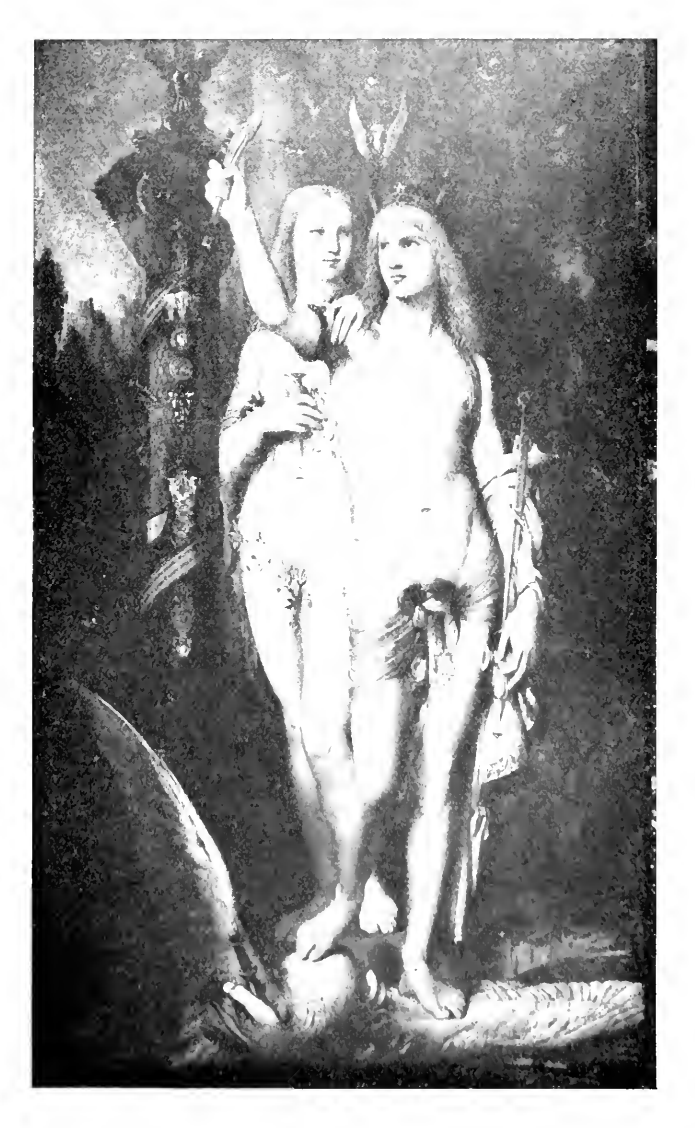
*« Ce disciple tourne à l'écolâtre — dit Saint-Victor... — Quel raffinement tourmenté ! quelle subtilité laborieuse ! que d'efforts pour contrefaire le pédantisme naïf et naturel de la Renaissance... Tout cela donne l'idée d'un thème grec péniblement translaté en dialecte toscan du* XIV*e* *siècle. »*

*Paul Mantz déclare les personnage insignifiants et mesquins. Les accessoires « sont peints avec un soin extrême, quelquefois heureux, bien qu'il y ait dans ces détails un peu de puérilité et beaucoup de calligraphie. M. Moreau réussit moins à peindre les chairs. Sa manière présente à la fois quelque chose de pénible et de lâché... Tout cela est plein d'inquiétude et de trouble... parce que M. Moreau n'a pas digéré les aliments qu'il a absorbés... De là un art si maladif qu'il ressemble à un art mort ».*

*Avec Chesneau et Marc de Montifaud, Maxime du Camp défend l'œuvre en ces termes : « Elle est charmante, cette Médée, quoiqu'elle ait été conçue un peu trop en réminiscence des femmes du Pérugin... Les yeux presque voilés, d'une teinte verdâtre difficile à définir, ont une expression de domination inéluctable où se mêle je ne sais quelle assurance d'ironie qui semble se rire de l'assurance du héros... Médée a posé sa petite main sur l'épaule de Jason et ce seul geste suffit à nous faire comprendre que déjà il ne s'appartient plus... Une très vive préoccupation du grand style, une chasteté qu'on ne saurait trop louer font de cette toile une œuvre digne d'éloges... Quant à l'exécution, on peut l'étudier de près, elle ne recèle aucune négligence. La composition est héroïque sans être théâtrale, et il y avait là un écueil qu'il n'était cependant pas facile d'éviter ».*

*La toile, qui a appartenu à la collection Ephrussi, a été très admirée à l'exposition centennale de 1900. Elle a été récemment donnée au Musée du Luxembourg par M. Théodore Reinach.*





VII. — JASON ET MÉDEE
(MUSÉE DU LUXEMBOURG)

PHOT. BULLOZ

## VIII. — LE JEUNE HOMME ET LA MORT

Devant chaque toile nouvelle de Moreau, la critique s'ingénie à signaler le pastiche et l'imitation. Mais l'artiste ne renie pas ses maîtres. A ceux qui croient l'embarrasser en rapprochant son nom de celui de Chassériau il répond en exposant en 1865, à côté du JASON, une allégorie à la gloire de Chassériau, fauché par la mort en pleine jeunesse.

A vrai dire, cet hommage courageux fit un peu l'effet d'un rébus. Burger affecte de ne pouvoir distinguer sans l'aide du livret Chassériau de Jason et Médée de la Mort. Faut-il avoir la rage de l'Idéal, s'écrie-t-il, pour mettre tout nu et charger de brimborions symboliques un peintre qu'on n'a connu qu'en paletot et en chapeau rond ! Et M. J. Claretie ajoute : « On a tant répété à M. Moreau qu'il était un peintre philosophe que, ma foi, il s'est pris au mot... LE JEUNE HOMME ressemble à un pastiche de Mantegna fait par un étudiant allemand qui se reposerait de la peinture en lisant Schopenhauer ».

*Les Primitifs étaient simples et touchants, dit Paul Mantz. Leur disciple au contraire « est tellement compliqué, érudit, surchargé, qu'on se fatigue à chercher ses origines, à démêler sa pensée, à compter ses puérilités savantes. LE JEUNE HOMME ET LA MORT est une allégorie à la fois très banale et très raffinée... Au point de vue des colorations, une anarchie singulière règne dans l'œuvre de M. Moreau. La figure humaine, qui devrait occuper le premier rang, s'y subordonne à mille détails pour la plupart inutiles... Ces accessoires sont d'ailleurs d'une exécution fort inégale ; tantôt le pinceau s'y montre adroit et fin ; et tantôt il est maigre et d'une parfaite gaucherie ».*

*« Mettez un collier ciselé par B. Cellini au cou de la Vénus de Milo — dit à ce même propos Maxime du Camp — et vous lui ôtez immédiatement son ampleur et sa majesté. »*

*La conclusion de Privat exprime plus de sympathie : « LE JEUNE HOMME est une œuvre d'une suavité, d'un sentiment vrai et profond... J'ai fini par y découvrir l'œuvre d'un artiste sérieux, d'un dessinateur, d'un coloriste, d'un poète surtout. Ah ! j'insiste sur ce mot, car nous n'en avons plus : avec Delacroix s'est éteint le dernier ».*

*Le tableau est dans la collection de Mme Cahen d'Anvers. Le Luxembourg en possède une réduction à l'aquarelle, provenant du don Hayem.*



VIII. — LE JEUNE HOMME ET LA MORT
AQUARELLE (MUSÉE DU LUXEMBOURG) PHOT. BULLOZ

## IX. — DIOMÈDE

Au Salon de 1866 figurèrent DIOMÈDE, ORPHÉE, HÉSIODE et la PÉRI. Castagnary triomphe lourdement : « Vous êtes prié d'assister aux convoi et enterrement de M. G. Moreau, artiste peintre, âgé de deux Salons (sic), qui fit un ŒDIPE et ne sut pas rester à l'état de Sphinx : Orphée et Diomède tiendront les cordons du poële ».

Mais cette condamnation sans réplique est l'exception. Le sentiment général est singulièrement mélangé (et l'obligation de couper les passages les plus saillants dans des commentaires moins rapides que ceux de nos salonniers actuels pourrait induire en erreur) : ceux mêmes qui font les réserves les plus importantes reconnaissent chez l'artiste des qualités dignes d'attention et de respect.

« Il est facile — écrit Edmond About — de voir que M. Moreau sait peindre excellemment et qu'il est un des plus forts coloristes de notre temps... Mais l'artiste est buté à la plus étrange fantaisie qui soit jamais éclose d'un cerveau sain. Il a parié avec lui-même qu'il deviendrait un primitif ;... il espère qu'il réussira à entrer de toutes pièces dans la peau d'un mort... J'attends avec impatience le jour où M. Moreau se fera voir au public dans sa peau... Qu'il se mette à faire du Moreau et nous pourrons le juger ! »

*« Son talent — dit Jahyer — est trop beau, trop réel, pour que nous ne le tenions pas en haute estime, mais nous lui dirons alors de dures vérités ; au lieu de ne voir dans ses œuvres que les côtés forts, nous découvrirons les parties faibles. »*

*Ces « parties faibles » sont d'abord l'imitation, cela va sans dire (et voici qu'à l'étonnement de Fromentin lui-même, on prétend retrouver chez Moreau la couleur de Fromentin), et aussi l'absence d'unité dans l'exécution.*

*L'architecture qui meuble le fond du* DIOMÈDE *paraît à tous imposante et magnifiquement ordonnée ; les chevaux sont grandioses et d'un beau mouvement, mais leur cohue est indéchiffrable comme un paquet de serpents (Saint-Victor). La scène laisse le sentiment d'horreur et de cruauté qu'elle doit suggérer, mais les deux personnages, le Diomède déchiré par ses chevaux et l'Hercule assis à l'écart sur la muraille, semblent mesquins et singulièrement posés.*

*Malgré tout, conclut Maxime du Camp, « c'est M. Moreau qui est le maître de l'exposition, car c'est lui qui a les tendances les meilleures, l'idéal le plus haut, l'amour le plus vif de son art, le désintéressement le plus radical des triomphes éphémères et le dédain le plus manifeste des succès de coterie ».*

*Nous ignorons le sort actuel du* DIOMÈDE, *mais le Musée Gustave Moreau possède comme d'habitude de nombreux dessins, cartons et préparations pour cette toile. La petite esquisse reproduite ci-contre (nº 176) est particulièrement séduisante par la liberté de son dessin, la transparence de sa couleur blonde.*



X. — DIOMEDE

SQUISSE (MUSÉE G. MOREAU)

## X. — ORPHÉE

C'est un autre envoi du Salon de 1866 ; le plus connu, car l'œuvre est entrée depuis longtemps dans les Musées Nationaux et elle a été popularisée par une gravure célèbre d'Emile Sulpis.

Mentionnons pour mémoire les reproches habituels sur l'archaïsme, la naïveté empruntée, sur la minutie des accessoires, sur le caractère factice du paysage avec son « rocher de théâtre ». La critique, presque unanime, goûta le charme, la suavité, la délicatesse de la figure principale, la jeune fille thrace qui recueille la tête d'Orphée, attendrissante comme « une convalescente bien-aimée », « douce et pâle inspirée sur les pas de qui naît une religion » et dont « une cadence pieuse règle la marche ».

Cette jeune fille, dira plus tard Larroumet, « c'est l'espérance humaine recevant la poésie victorieuse de la mort et lui donnant comme asile le cœur de la femme ». Intentions peut-être bien subtiles et qui font, dès 1866, prononcer le mot de « peinture littéraire ».

Chesneau, relevant le mot et le reproche, répond : « Je demande instamment qu'on me désigne au Salon un paysage plus grandiose, un ciel plus féerique que celui de l'ORPHÉE, une figure mieux rythmée

*que celle de la jeune fille et une plus belle tête que celle de l'amant d'Eurydice dans le même tableau, enfin une plus grande science des contrastes pittoresques tendant à l'effet d'ensemble... La grande supériorité de M. Moreau est précisément là ; c'est que chez lui les créations du génie littéraire se transforment, dans la secrète alchimie du cerveau, en créations purement pittoresques. Le récit, la lecture d'un fait déterminé, l'analyse d'un sentiment ou d'une sensation évoquent dans son esprit la vision de la forme colorée correspondante... »*

*Qu'on nous permette d'écourter ce chaleureux plaidoyer pour citer le commentaire d'Ary Renan (1899), qui le dépasse encore en sympathie pénétrante : « il n'est pas d'œuvre moderne qui témoigne d'un tact plus exquis en une rencontre de sentiments mieux concertée. La pitié de l'idée s'enveloppe en effet d'atours matériels qui lui font une adorable livrée de deuil ; il semble que des parfums musqués se mêlent à de saints aromates, que, sur la gracieuse figurine, toutes ces étoffes ouvragées, ces robes aux menus plis, ces bijoux rendent plus navrante l'énigme d'un si tendre visage sans flamme... Une mystérieuse concordance fait sympathiser la nature à ce drame silencieux... Un demi-jour opalin éclaire les confins du monde où l'odyssée du barde a trouvé son terme : un sommeil subtil, une stagnation de malaria engourdissent les choses. On entend seulement une petite flûte, un refrain ironique modelé par des bergers, là-bas, sur une roche de l'Ebre... ».*





X. — ORPHÉE
(MUSÉE DU LUXEMBOURG)

PHOT. BULLOZ

## XI. — HÉSIODE ET LA MUSE

*Deux œuvres de moindres dimensions figuraient aussi au Salon de 1866.*

*L'une d'elle, UNE PÉRI, bien connue par l'aquarelle du Musée du Luxembourg, était particulièrement caractéristique du goût de Gustave Moreau pour les matières précieuses. C'était un dessin pour l'émail que Fr. de Courcy exécuta ensuite et exposa en 1868. Remarquons que l'influence de l'Orient s'affirmait en cette œuvre bien avant l'exposition de 1878, qui révéla l'art indo-persan à la plupart des artistes.*

*Dessin d'une haute saveur et d'une richesse éblouissante, dit Chesneau. Dessin très ridicule et très faible, déclara Burger.*



*L'autre desssin, rehaussé et lavé, illustrait ce passage de la Théogonie : « Jadis les Muses enseignèrent à Hésiode d'harmonieux accords, tandis qu'il faisait paître ses agneaux au pied du céleste Hélicon ».*

*Chesneau décrivait l'œuvre en cès termes : « Le pâtre, jeune et beau, coiffé du bonnet phrygien d'où s'échappe une longue et flottante chevelure, écoute, les yeux fermés, pour plus de recueillement, la parole*

inspirée que lui souffle la Muse descendue de l'Olympe sur ses grandes ailes, tout aérienne, et suspendue comme un léger nuage, frôlant de ses doigts et de son haleine embaumée le front du poète des Travaux et des Jours. La composition est pleine de charme, de délicatesse et de grâce antique. Quant à l'exécution de ce dessin en lui-même, elle a le beau caractère des dessins de maître ; il est traité au bistre rehaussé de blanc, modelé par fines et libres hachures indiquées dans le sens des contours et des muscles. Le fond du papier, teinté avec art, offre des contrastes de valeurs et de tons qui donnent à cette petite page tout l'attrait et la valeur d'une peinture. »

« On ne peut rien rêver de plus poétique — disait d'autre part Jahyer — que cette scène muette entre ces deux personnages. On passerait une heure à songer devant elle... Les plus grands maîtres seuls ont fait aussi bien. »



Gustave Moreau a repris assez souvent ce sujet. M. Leprieur en décrit quatre variantes. Celle qui appartient à M. Taigny est, croyons-nous, l'original exposé au Salon de 1866.

L'aquarelle reproduite ci-contre, dédiée par Gustave Moreau au vicomte Henri Delaborde, est une belle réplique très postérieure, datée de 1891.

Elle a été gravée par M. Emile Sulpis pour la Chalcographie du Louvre.



XI. — HÉSIODE ET LA MUSE
(COLLECTION DE M^{me} LA COMTESSE DELABORDE) PHOT. BULLOZ

## *XII. — HÉSIODE ET LES MUSES*

*Le commerce poétique d'Hésiode et des Muses initiatrices enchantait l'imagination de Gustave Moreau. Aux variantes déjà signalées de la composition précédente il faut ajouter quelques autres.*

*Dans des dessins, datés de 1860, et dans un grand tableau inachevé que conserve le Musée (n° 28), il groupe cette fois les neuf sœurs autour du poète.*

*L'artiste a lui-même décrit l'œuvre en ces termes, dans une de ces notes qu'il jetait plus tard sur le papier, à la demande de sa mère, pour lui commenter ses tableaux :*

*« Entouré des sœurs vierges, voletant légères autour de lui, murmurant les mots mystérieux, lui révélant les arcanes sacrés de la nature, le jeune pâtre enfant, étonné, ravi, sourit émerveillé, s'ouvrant à la vie tout entière.*

*« Néophyte sacré, il écoute les leçons d'en haut mêlées de caresses et d'enchantements. Tandis que*

la Nature, toute dans son printemps, s'éveille aussi et sourit à son chantre futur. »

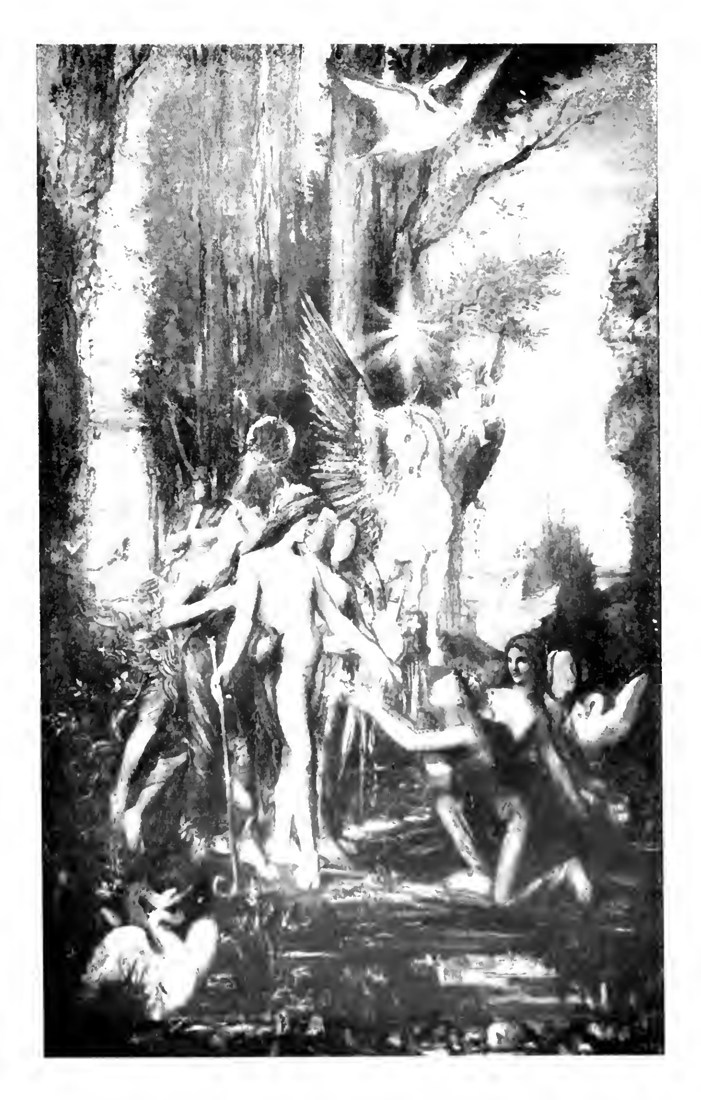
Ne regrettons pas trop que le tableau n'ait pas été terminé. Il y a toujours du danger à pousser jusqu'à la précision du fini l'évocation d'un rêve ; l'inachevé contribue certainement ici à la saisissante fraîcheur de ce gracieux mystère. Les gestes légers et timides des muses, la démarche harmonieuse du poète, le frémissement des ailes et des feuilles dans le paysage humide, tout y est sensible et délicat.



Une autre composition est presque symétrique de celle-ci : LES MUSES QUITTENT APOLLON LEUR PÈRE POUR ALLER ÉCLAIRER LE MONDE. Le Musée en conserve des dessins, datés de 1856, et une toile, datée de 1868. L'auteur en a donné lui-même le commentaire suivant :

« C'est le soir. Les beaux oiseaux voyageurs quittent leur nid.

« Le dieu, immobile dans une attitude inspirée, semble rentrer tout en lui-même et planer par la pensée au-dessus de ce qui l'entoure. Ses filles ont reçu de lui le souffle divin d'inspiration et de foi, et elles vont au loin, portant en elles l'idéal divin sous des formes diverses, répandre sur le monde ces germes de vie qui créent les poètes. »



XII. HESIODE ET LES MUSES

PEINTURE INACHEVÉE (MUSÉE GUSTAVE MOREAU) PH.

## XIII. — LE POÈTE ET LA SAINTE

*A la même inspiration se rattache une aquarelle exquise,* LE POÈTE ET LA SAINTE, *qui appartint à Dumas et figura au Salon de 1869, en compagnie d'œuvres que nous analyserons bientôt.*

*«* LE POÈTE ET LA SAINTE *— écrit Lafenestre à cette date — semble une miniature détachée d'un précieux manuscrit du* XV^e^ *siècle, amoureusement caressée par le fin pinceau d'un grand maître inconnu, tant le poète agenouillé est jeune, enthousiaste, extasié, fervent ; tant la Sainte, dont le corsage entr'ouvert répand les roses, est poétique, affable et consolante. Certes, l'homme qui fait dans le passé de si splendides rêves n'est point un artiste vulgaire ; on ne perd rien de soi-même à s'égarer sur les traces de si nobles fantaisies, car ces fantaisies sont profondément humaines. »*



*Une comparaison s'imposait et elle a été faite fort justement par M. Leprieur. L'aquarelle de G. Moreau rappelle en effet invinciblement l'*APOLLON ET DAPHNÉ *que Chassériau avait lithographié et peint*

*en 1844 et 1845. La belle nudité de Daphné a disparu ici, mais le poète avec son fin visage au menton saillant, aux sourcils douloureux, se retrouve presque identique ; une même dévotion ardente, nuancée ici de respect, l'a jeté à genoux, la lyre pendant sur les épaules, l'œil extasié.*



*L'œuvre même de Moreau nous fournit une comparaison plus étroite encore. Sa belle* SAINTE-ELISABETH DE HONGRIE *est presque une répétition de la présente aquarelle. Il a suffi au peintre de remplacer le poète par un chevalier agenouillé devant la Sainte charitable, entr'ouvrant le corsage d'où s'échappent, comme ici, des roses miraculeuses.*



*Voici donc trois œuvres plastiquement aussi voisines que possible qui expriment trois formes assez différentes de la ferveur : sensualité païenne, dévotion du poète à l'idéal, culte chrétien de la charité. Qu'on démèle aisément, sous des nuances d'exécution, des principes moraux aussi radicalement différents, n'est-ce pas une belle preuve de l'éloquence de la peinture ? Peut-être aussi du secours qu'un commentateur de bonne volonté doit attendre des titres inscrits sur les étiquettes ou dans les livrets.*





XIII. — Le Poete et la Sainte

Aquarelle (Ancienne coll. Dumas) Phot. Bulloz

## XIV. — LES PLAINTES DU POÈTE

Le poète apparaît à Gustave Moreau sous les espèces d'un être sensible et pur, épris de mystère, assoiffé de tendresse délicate, baigné de douceur et de mélancolie. Ce compagnon de sa propre pensée reparaît sous des noms divers tout au long de l'œuvre de l'artiste. C'est tantôt TYRTÉE, tantôt HÉSIODE et tantôt ORPHÉE. C'est le POÈTE VOYAGEUR, (nº 24 du Musée), accablé devant un gouffre et que Pégase regarde « avec une pitié sévère » ; c'est le POÈTE MORT EMPORTÉ PAR DES CENTAURES, de la collection Bessonneau, LE POÈTE ET LA SIRÈNE dont le Musée du Luxembourg possède le carton original et la tapisserie exécutée aux Gobelins, toute la série des POÈTES PERSANS et des POÈTES ARABES, sans oublier le poète expirant sous les coups d'Ulysse qui occupe la place d'honneur dans la grande toile des PRÉTENDANTS.

Voici encore une précieuse aquarelle en camaïeu bleu pâle, LES PLAINTES DU POÈTE, dont M. Leprieur a donné en 1889 la description suivante : « La Muse est assise, trônant en quelque sorte sur des rochers élevés, au pied d'un bouquet d'arbres. Couronnée de feuillages et parée de joyaux, l'expression mysté-

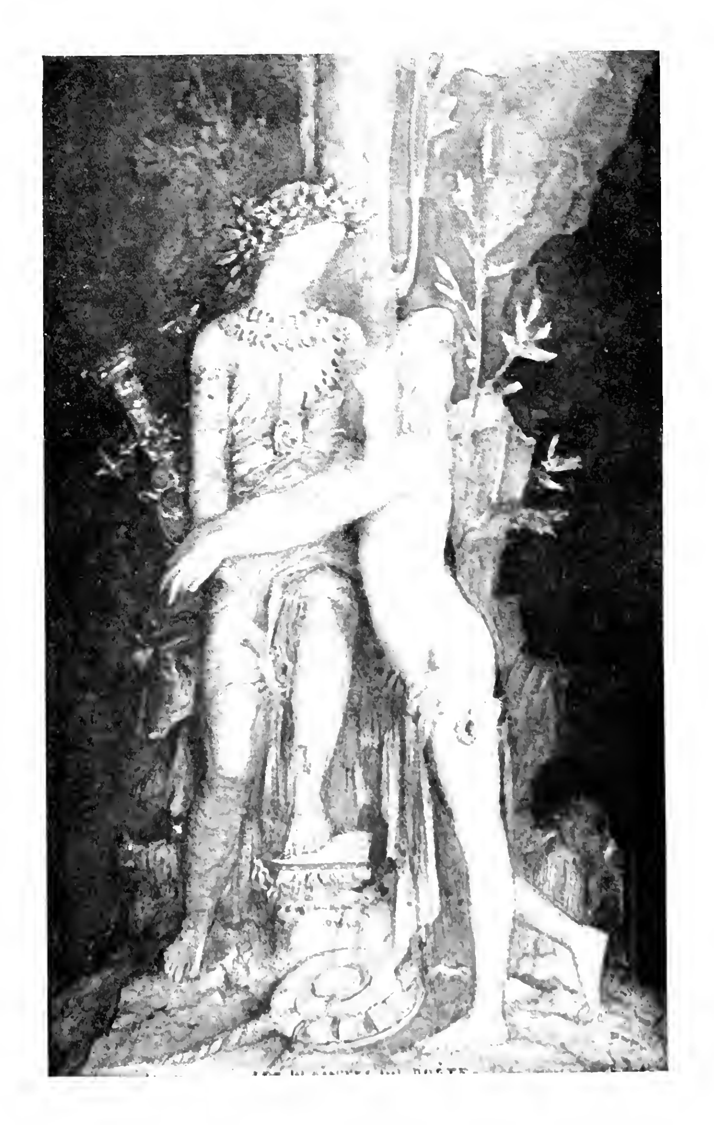
*rieuse, insaisissable et changeante, ainsi qu'une figure de Vinci, elle semble, en sa retraite, loin des hommes, loin du bruit, la magicienne de la forêt qui connaît le secret des philtres endormeurs.*

*« Le poète, un jeune éphèbe nu, s'appuie des deux bras, avec confiance, contre un des genoux de l'enchanteresse, et brame, éploré, vers elle son unique espérance. La déesse, imperturbable et sereine..., demi-souriante et pourtant pleine de compassion et de bonté, lui redresse le front et, d'un regard, verse en son cœur le baume apaisant des caresses. »*



*Ce retour incessant à quelques thèmes favoris a été souligné par tous les commentateurs et l'œuvre entier de Moreau a pu être groupé ainsi en un petit nombre de « cycles », pour employer le mot qui a fait fortune : cycle du Poète, cycle du Héros, cycle de la Femme..... C'est un procédé de classement qui peut avoir ses avantages, mais à condition de ne pas en faire une sorte de plan préétabli dans l'esprit du peintre lui-même. Il en est tout à fait innocent et ses intimes sont là pour l'affirmer : ce beau système bien symétrique est fait après coup. Ne fournissons pas ce nouvel argument à ceux qu'inquiète parfois l'ambition philosophique de certaines œuvres de Moreau et laissons la paternité des « Cycles » à leurs inventeurs.*





XIV. — LES PLAINTES DU POETE

AQUARELLE (MUSÉE DU LUXEMBOURG)

PHOT. BULLOZ

## XV. — PROMÉTHÉE

Revenons au Salon de 1869 où Moreau subit un des plus rudes assauts de sa carrière.

« M. Gustave Moreau — dit le *Journal Officiel* — devient plus hiératique que jamais... ; son sanctuaire est à Pathmos ; il corrige la fable ; il refait la légende, il apprend à la nature l'art des couleurs ; il semble qu'on regarde à travers des verres de couleur ce singulier martyre ; c'est une explication tirée par des cheveux verts ! »

« Son Prométhée à tête de Christ — dit Chaumelin — plongeant dans le lointain de l'avenir un regard brillant de foi et d'espérance, est une figure d'une tournure énergique et fière. Le vautour qui regorge de sang est d'une férocité saisissante. Malheureusement, les rochers qui occupent le fond du tableau ont l'inconsistance du liège et sont illuminés par un feu de Bengale. »

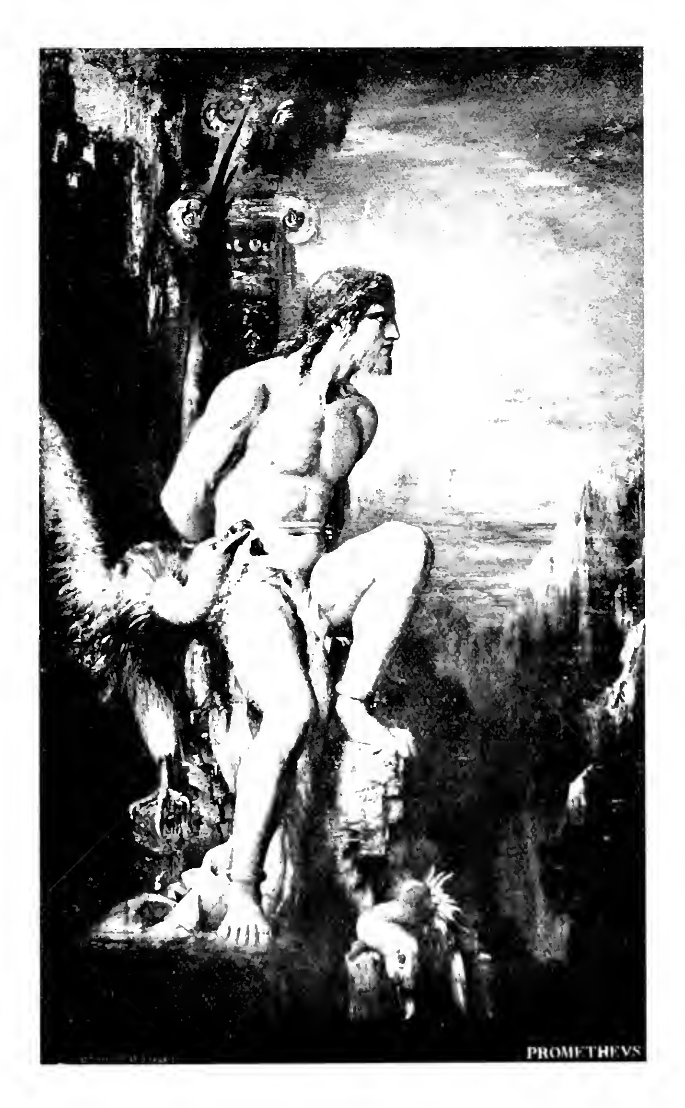
« Le haut du corps de ce Christ païen, porté en

*avant — dit Stephen Renal (M. Radiguet) — semble s'élancer avec la pensée... L'œil s'ouvre large et fier, le regard s'enfonce, tout illuminé des audaces du génie, vers des horizons mystérieux ; la narine se dilate, la lèvre frémit et l'on dirait que de la poitrine haletante va jaillir quelque formidable : Eurêka! »*

*« Le Prométhée d'Eschyle est indigné — dit Paul de Saint-Victor — ; celui de M. Moreau est résigné. L'un est Samson, l'autre le Selvio Pellico du Caucase. Que signifie le vautour qui gît à ses pieds, mort d'indigestion, tandis que son remplaçant déchire du bec et des ongles le flanc du Titan ? L'idée de ces rongeurs de relai est d'une recherche puérile... L'exécution est pénible et tourmentée comme la conception. Il y a de la marqueterie dans ses tons brillants et arides. Cela est fait, défait et refait. Peinture moins à l'huile qu'à la sueur du front de l'artiste. »*

*« Ces œuvres — dit About — ont franchi la limite qui sépare l'excentrique du ridicule. Jamais conceptions plus saugrenues n'ont revêtu une forme plus puérile ; la couleur même a perdu cet éclat qui faisait excuser l'ŒDIPE et le DIOMÈDE par les amateurs de faïence. »*

*Et Charles Blanc, faisant un reproche exactement contraire demande : « Peut-on admettre que l'image poignante du génie persécuté soit enchâssée dans un écrin de joaillerie ? »*




XV. PROMÉTHÉE

(MUSÉE GUSTAVE MOREAU) PHOT. [illegible]

## XVI. — EUROPE

*En continuant à feuilleter les comptes rendus du Salon de 1869, on comprend que l'artiste ait peu recherché dans la suite le jugement du public et se soit désormais tenu le plus souvent à l'écart des expositions.*

*On reprocha comme d'habitude aux figures leur archaïsme et leur rigidité. Le Jupiter taureau — dit Radiguet — semble sortir d'une bergerie en bois peint. « Europe — ajoute E. Roy — est une statue pâle, sans vie, moins grecque que romaine... Ces figures ne manquent ni de beauté ni de style, mais une recherche pénible s'y fait sentir et malgré les efforts faits pour exprimer l'action, le groupe paraît pétrifié dans l'air immobile. »*

*« On est d'abord étonné — ajoute Gautier — de la tête humaine attachée au corps du taureau... Cette tête humaine ou plutôt divine, de style éginétique, avec ses cheveux bouclés et sa barbe cannelée, fait*

*penser aux taureaux ninivites, gardiens du palais de Korsabad et dépayse un peu l'aventure, qui prend un air assyrien : ensuite l'artiste, pour souder cette tête au puissant poitrail du taureau... a été obligé de l'asseoir sur un col énorme et monstrueux d'un effet désagréable. Europe... a une grande tournure avec la draperie volante qui palpite derrière elle. Ses traits rayonnent d'un tranquille orgueil... Malgré tous ses défauts, l'auteur de l'Œdipe n'en est pas moins un artiste d'un goût rare et singulier. »*

*« On est choqué d'abord — dit de même Paul de Saint-Victor — par ce monstrueux Jupiter dont le buste humain s'échappe d'un corps de taureau. Le fanon surtout embarrasse... ; cette peau pendante autour d'un cou d'homme a un faux air de jabot. Quoiqu'il en soit, la tête du dieu est superbe ; elle rayonne d'une majesté vraiment olympienne... Europe a la tournure d'une déesse de Pâris Bordone. Mais cette ressemblance superficielle ne soutient pas le second regard. Le torse, peint par morceaux, est d'une dureté masculine, les carnations semblent meurtries à force d'avoir été triturées. Les fleurs du coloris se fanent et se ternissent sous le pinceau de M. Moreau. Avec tous les travers résultant de son faux système, M. Moreau n'en est pas moins un très noble esprit, tourné au grand, amoureux du rare, doué de fantaisie et d'imagination poétique... »*





XVI. EUROPE

(MUSÉE GUSTAVE MOREAU)

## XVII. — LÉDA

Il faut s'arrêter à l'un des reproches soulevés par les deux tableaux précédents. Presque tous les critiques s'accordaient à regretter, dans PROMÉTHÉE, et dans EUROPE, des lourdeurs d'éxécution.

On dirait — déclarait Borgella dans le Globe — « un dessin pénible vingt fois recommencé sur un papier sale avec de la sépia, de la mine de plomb et un peu d'aquarelle. C'est la peinture d'un esprit fatigué et déçu, qui n'a plus ni foi ni croyance ».

Le peintre — disait Paul Mantz — « n'a plus ces amusantes curiosités de couleur, ces notes irisées et brillantes comme un paillon d'émail qui jadis égayaient le regard. Sa palette s'est attristée et ternie. Mais ce qui surtout est fait pour surprendre, c'est la manière empêchée, hésitante, inhabile dont M. Moreau peint les chairs. Qu'il s'agisse d'un homme dans la force de l'âge, comme Prométhée, ou d'une jeune fille, comme Europe, les carnations sont traitées de même sorte, d'un pinceau rugueux qui éraille l'épiderme au lieu de le caresser et qui ignore toute vérité et toute souplesse ».

L'exemple particulier de PROMÉTHÉE et d'EUROPE

*pouvait légitimer ces critiques, car ces deux toiles sont peut-être celles où l'effort de l'artiste s'est le plus péniblement marqué. Avant de généraliser ces critiques, consultons cependant d'autres œuvres de la même époque, qui nous feront assister à la conception et à l'exécution d'une toile de Moreau.*



*Parfois, mais exceptionnellement, c'est l'idée même qui est lente à se dégager. Voici, dans le même « cycle » qu'EUROPE, une LÉDA dont la composition s'est d'abord modifiée en d'innombrables croquis. On voit, en parcourant au Musée ces curieuses variantes, le mythe perdre peu à peu son sens voluptueux traditionnel pour devenir une sorte de mystère sacré ; la femme assaillie par l'amant équivoque devient l'initiée consacrée par le dieu ; son bras gauche, qui se levait avec effroi devant les entreprises audacieuses du cygne, reste dressé maintenant pour la seule harmonie des formes et trace dans l'air un geste hiératique.*

*Un exemplaire de cette œuvre si longuement méditée, si souvent modifiée dans la pensée de l'artiste, est entré dans la collection Mante. Voici au Musée une autre toile restée sur le chevalet. Du moins le peintre l'a-t-il abandonnée à un heureux moment, car la toile inachevée nous offre un des nus les plus souples et les plus forts qu'ait peints Moreau.*





XVII. — LEDA

PEINTURE INACHEVÉE (MUSÉE G. MOREAU)

## XVIII. — PASIPHAÉ

*D'ordinaire ce n'est pas la conception même de l'œuvre qui provoque les hésitations de Moreau. Le sujet semble se présenter à lui d'un seul coup, comme une vision. Le croquis de premier jet est souvent plus près de l'œuvre définitive que les états intermédiaires, et il y a des dessins initiaux qu'on prendrait, sans les dates et les indications inscrites au crayon, pour des réductions faites d'après l'œuvre terminée. Pourtant que de recherches de détail entre ces deux termes; que de variantes, souvent à peine perceptibles, tentées chaque jour pour donner au geste, à la composition, à la couleur, aux accessoires, le maximum d'éloquence.*

*Voici une des trois toiles (et nous ne parlons pas des dessins et esquisses) ébauchées par l'artiste et successivement abandonnées par lui avant l'exécution de sa* PASIPHAÉ. *Nous la reproduisons ici de préférence à l'œuvre achevée, très belle d'ailleurs,*

*qui appartient à la collection de M. Baillehache, pour donner un exemple plus typique encore que la* LÉDA *de la suavité de formes dans certaines figures esquissées de Moreau.*

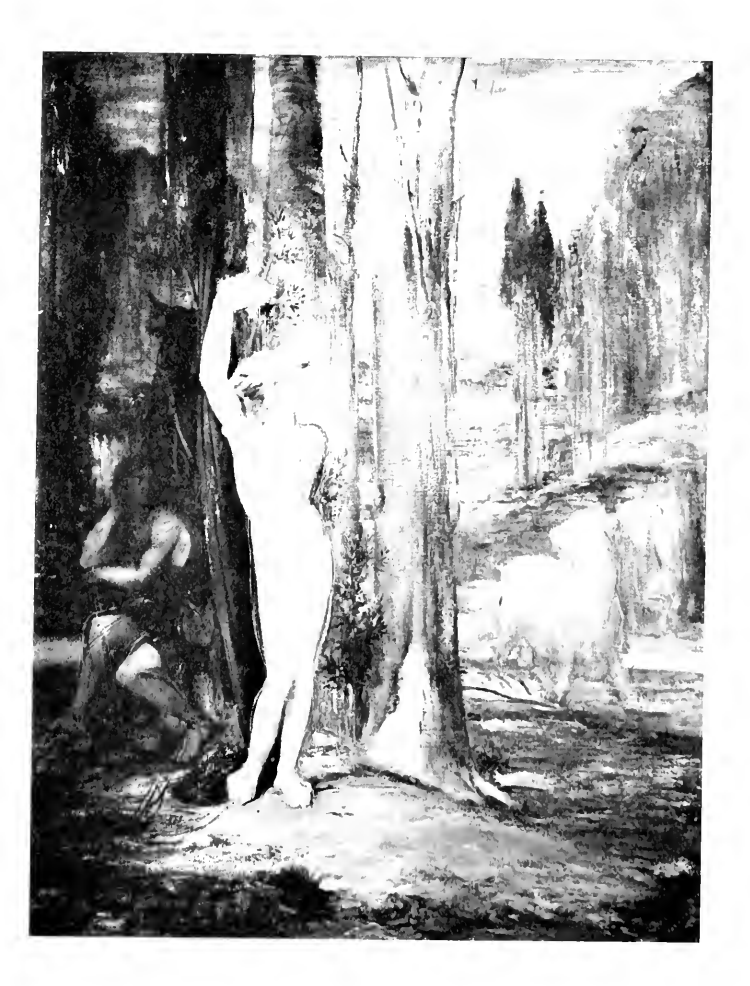


*Il faut remarquer aussi avec quel tact, avec quelle réserve, Moreau aborde les sujets de ce genre. Dans les amours monstrueuses de Pasiphaé, comme dans celles d'Europe ou de Léda, il évite plus soigneusement qu'aucun peintre le moment scabreux ; ce qui, chez les autres, n'est que prétexte à scènes voluptueuses prend chez-lui la gravité d'un mystère sacré.*

*Voici en quels termes élevés notre artiste, que certains détraqués se figurèrent plus tard à leur image, a commenté lui-même la toile ci-contre :*

*« Pâles et grandes figures, terribles, sombres et désolées, fatales amantes, mystérieuses condamnées aux hontes titaniques, que deviendrez-vous? Quelles destinées seront les vôtres ? Quelles terreurs, quelles pitiés vous inspirez ! Quelles tristesses immenses et stupéfiées vous éveillez chez l'être humain appelé à contempler tant de hontes, d'horreurs, de crimes et d'infortunes ! »*





XVIII. — PASIPHAE

PEINTURE INACHEVÉE (MUSÉE G. MOREAU)

PH. ... LOZ

## XIX. — LA FÉE AUX GRIFFONS (Dessin)

Ce n'est pas en combinant des lignes au hasard du crayon que Moreau compose ses œuvres. C'est dans son esprit, avons-nous dit, qu'elles se construisent, et elles ont déjà pris force de vision, lorsqu'il les fixe sur le papier en un croquis qui est moins le point de départ que le but de son travail.

La composition ainsi arrêtée, il faut bien faire intervenir le modèle pour passer à l'exécution. Comme tout les « idéalistes », comme Delacroix, comme Puvis, notre peintre semble recourir au modèle un peu à contre-cœur, car celui-ci n'incarne jamais que de façon vulgaire et mesquine le personnage rêvé par l'artiste. Moreau le consulte pour avoir cette dose d'exactitude qui est nécessaire à la vraisemblance, mais cette collaboration immédiate de la nature vivante est manifestement de moindre importance chez lui que le travail du souvenir et de l'imagination.

*Il semble que quelque chose de cette froideur devant le modèle soit perceptible dans la plupart des nombreux dessins que conserve le Musée. Moreau est plus et mieux qu'un dessinateur consciencieux et correct : c'est un dessinateur excellent, d'un style imperturbable, et il méritait entièrement de remplacer, comme il le fit plus tard en 1892, son ami Élie Delaunay à la tête d'un atelier de l'Ecole des Beaux-Arts. Mais il n'appartient pas davange, il faut le reconnaître, à la classe de ces grands dessinateurs qui, serrant la forme ou l'amplifiant, soulignant avec force ou caressant avec tendresse, trahissent et communiquent dans chaque trait de leur crayon l'émoi ressenti sans cesse devant la nature.*

*On ne saurait mieux dire à ce sujet que n'a fait son élève et admirateur Ary Renan : « Son dessin est très beau ; il n'a cependant qu'à des heures de rare abandon cette naïveté, cette humble insconscience, qui, chez un Ingres ou chez un Puvis de Chavannes, sont l'effet d'une vive émotion, d'une communion candide avec la nature ; il est châtié, affirmatif et ingénieusement stylisé. Dans le modèle, l'artiste ne cherche pas la silhouette car il porte en soi, préconçue et despotique, l'architecture de sa composition ; il note seulement des accents, quelques traits d'anatomie délicate ».*



XIX — DESSIN POUR LA FÉE AUX GRIFFONS
(MUSÉE GUSTAVE MOREAU)

PHOT. BULLOZ

## XX. — LA FÉE AUX GRIFFONS

Le modèle est enfin loin de l'atelier et le voici qui s'efface peu à peu sur la toile, pour faire place, comme dans cette FÉE AUX GRIFFONS, peinte vers 1875, à l'une de ces figures idéales qui, depuis le voyage en Lombardie, hantent la pensée de Moreau. Silencieuses et lointaines, ce sont les compagnes inséparables du peintre que trouble et blesse la réalité et qui se complait seulement dans le rêve.

« O noble poésie du silence vivant et passionné ! — écrivait-il un jour. — Bel art que celui qui, sous une enveloppe matérielle, miroir des beautés physiques, réfléchit également les élans de l'âme, de l'esprit, du cœur et de l'imagination et répond à ces besoins divins de l'être humain dans tous les temps ! C'est la langue de Dieu !... C'est cette éloquence, dont jusqu'ici le caractère, la nature et la puissance sur l'esprit n'ont pu être définis, à laquelle j'ai donné tous mes soins, tous mes efforts : l'évocation de la pensée par la ligne, l'arabesque et les moyens plastiques, voilà mon but. »

De cette profession de foi au programme de la peinture littéraire, il y a plus qu'une nuance. La différence est dans la haute idée que se fait le

*peintre du métier proprement dit. Cette curiosité des « moyens plastiques » n'est pas seulement démontrée par ses déclarations, elle est visible dans tout son travail.*

*Avec notre maladie actuelle de l'esquisse et de l'inachevé, nous nous arrêtons avec un plaisir particulier devant certaines ébauches de l'artiste. Mais c'est mal lui obéir, car nul n'a eu avec plus de ténacité le souci du fini. Sa technique savante et compliquée dédaigne la peinture hâtive et il procède par un long travail de reprises. Il prétend retrouver les procédés et la « facture incorruptible » des vieux maîtres, laissant sécher ses préparations pendant des mois avant de les recouvrir de glacis éclatants. Il semble qu'il se propose d'accumuler sur chaque toile toutes les riches couleurs, toutes les belles matières que puisse fournir une palette. « C'est dans la trituration de la pâte — dit Ary Renan — dans le patient manège de la brosse qu'il veut lutter avec les maîtres anciens et il y est souvent leur égal. Cette limpidité d'émail, cet amalgame porphyrisé qui se se cristallise sur ses toiles, c'était, à ses yeux, la belle technique qui doit distinguer les œuvres de prix. »*

*Peut-être y a-t-il parfois un peu plus de littérature que nous ne voudrions au point de départ de l'œuvre, mais ces expériences et ces recherches techniques accumulées, qui pèsent parfois d'un poids un peu lourd sur l'œuvre achevée, ne sont-elles pas avant tout œuvre de peintre ?*



XX. — LA FEE AUX GRIFFONS

(MUSÉE GUSTAVE MOREAU)

## XXI. — LES ROIS MAGES

*Voici une œuvre conçue dès 1860, plusieurs fois reprise et, comme bien d'autres, laissée inachevée. Outre la grande toile, ébauchée dans un si beau sentiment, que nous reproduisons ici, le musée conserve une petite esquisse (nº 579) fort instructive.*

*Cette composition nous apprend, en effet, que Moreau avait d'abord conçu son œuvre comme une sorte de frise décorative ; un long cortège pittoresque, esquissé avec des tons très tendres, s'allongeait derrière les rois.*

*Mais si Moreau est amoureux autant que quiconque du rythme des lignes, de l'harmonie de l'arabesque, il se défend cependant d'être un décorateur. On sait que lorsque le marquis de Chennevières lui proposa, en 1874, de décorer la chapelle de la Vierge au Panthéon, notre artiste déclina la commande, pensant que sa mission n'était pas là et que les nécessités de la technique décorative le détourneraient de son véritable but.*

*Le voici, en effet, qui, dans sa composition des* ROIS MAGES, *coupe délibérément toute la suite*

*pittoresque des rois, afin de réduire l'œuvre aux seuls personnages nécessaires pour exprimer l'idée profonde de son sujet.*

*« Les trois rois — expliquait-il lui-même — sont représentés par trois figures d'un caractère absolument tranché : la race blanche, par un jeune roi rappelant, dans son ajustement, son type et son caractère d'expression, un saint Louis jeune, figure toute de foi, d'ardeur intérieure et de dignité royale ; la race cuivrée représentée par une figure féminine de jeune roi indien, type tout oriental de rêverie sensuelle et de fatalisme : c'est un roi-poète tenant la fleur mystique dans une somnolence songeuse ; la race noire, enfin, sous la figure d'un jeune roi nègre, a conservé son caractère enfantin et naïf, figure souriante, toujours curieuse, toute en dehors et par le geste et par l'expression de la physionomie.*

*« Ces trois types sont, par leur caractère psychologique, la synthèse de l'âme de l'Humanité.*

*« A la suite de ces jeunes rois, marchent le poète, le peuple et toute la caravane ; le poète portant la lyre, l'épouse et son précieux fardeau, l'époux tenant la gerbe, le soldat offrant l'épée.*

*« En avant, précédant les rois, le groupe des néophytes, pages célestes, anges de la terre, martyrs futurs, entonnant l'hymne de Mort et de Vie, le chant sacré qui conduit par l'étoile cette armée de paix, de grâce, d'amour, de gloire, de pauvreté, au but tant désiré, au petit Enfant-Dieu, au Rédempteur de l'Humanité. »*



XXI. — LES ROIS MAGES

TOILE INACHEVÉE (MUSÉE G. MOREAU) PHOT. BULLOZ

## XXII. — LE BON SAMARITAIN

A côté de la théogonie et de la mythologie antiques, l'Ancien et le Nouveau Testament offraient à Gustave Moreau des sources d'inspiration. Tout récemment, M. l'abbé Loisel, recherchant dans l'œuvre de notre artiste les sujets empruntés à la tradition chrétienne, groupait plusieurs centaines de compositions où s'incarnent les prophètes, le Christ, les anges et les saints.

L'esprit de Gustave Moreau est essentiellement religieux : « Dieu, c'est l'immense et je le sens en moi, écrit-il — ... Je ne crois qu'en lui seul. Je ne crois ni à ce que je touche, ni à ce que je vois. Je ne crois qu'à ce que je ne vois pas et uniquement à ce que je sens. Mon cerveau, ma raison, me semblent éphémères et d'une réalité douteuse ; mon sentiment intérieur seul me paraît éternel et incontestablement certain. »

Profession de foi idéaliste plus que confes-

*sionnelle, nous semble-t-il, et assez large pour commenter un œuvre où le surhumain s'incarne en Prométhée comme en Moïse, en Orphée comme dans le Christ. Aspiration continuelle de l'esprit à s'élever au-dessus de la réalité, exaltation du sentiment qu'il faut noter, en tout cas, si l'on veut pénétrer le sens de cet œuvre.*

*Pour trouver un art plus profondément imprégné d'esprit religieux, nous croyons, en effet, qu'il faudrait remonter jusqu'à Rembrandt lui-même. Et il est incontestable que Moreau a très longuement regardé Rembrandt. On sait que ses conversations avec son ami Fromentin ont inspiré quelques-unes des pages les plus pénétrantes des Maîtres d'autrefois. Que l'on relise la belle description du BON SAMARITAIN du Louvre, où sont commentées, avec tant d'émotion, le mystère du paysage dans la lumière qui tombe, le groupe gémissant, l'atonie, la souffrance, la triste joie du mourant recueilli par le Samaritain compatissant, le style à la fois pathétique et contenu, presque timide dans la crainte de ne pouvoir exprimer l'inexprimable ; n'évoque-t-on pas, en même temps, l'œuvre célèbre de Rembrandt et les petites études dans lesquelles Moreau, à plusieurs reprises (nos 45, 48, 51 et 78 du Musée, collections Peytel, Taigny, etc.), a répété le même sujet ?*



XXII. LE BON SAMARITAIN

PHOT. BULLOZ

## XXIII. — PIETA

Dans son carême de 1496, Savonarole s'écriait avec sa véhémente brusquerie : « Peintres, vous agissez mal. Si vous saviez ce qui s'ensuit et ce que je sais, vous ne peindriez plus de la sorte. Vous mettez toutes vanités dans les églises. Croyez-vous que Marie était vêtue comme vous la représentez ? Je vous dis qu'elle était vêtue simplement, comme une pauvre femme, et qu'elle laissait à peine voir son visage... Voilà comme le culte divin est profané ».

Quand il aborde les sujets chrétiens, Moreau a les mêmes scrupules, mais il n'y fait pas toujours la même réponse. Parfois il écrit : « Consultez les maîtres : ils nous donnent tous le conseil de ne pas faire d'art pauvre. De tout temps, ils ont introduit dans leurs tableaux tout ce qu'ils connurent de plus riche, de plus brillant, de plus rare, de plus étrange parfois, tout ce qui, autour d'eux, passait pour précieux et magnifique. Dans

*leur sentiment, c'est ennoblir le sujet que de l'encadrer dans une profusion de formules décoratives, et leur respect, leur piété, ressemblent à ceux des Rois Mages apportant sur le seuil de la crèche le tribut des contrées lointaines. Voyez leurs Madones, incarnation de leur rêve de beauté le plus haut : quels ajustements, quelles couronnes, quels bijoux ; que de broderies sur le bord des manteaux, que de trônes ciselés !... Dira-t-on, cependant, que les pesants orfrois dont il les accable, fassent des grands prêtres de Rembrandt des images de réalisme ? Dira-t-on que le faste royal des vierges de Van Dyck contrarie l'onction ou le recueillement de ces graves figures ? Au contraire, le mobilier somptuaire et les accessoires même qui se combinent en un étalage d'un prix incalculable dans les œuvres des maîtres du passé, renforcent la ligne du thème abstrait... »*

*Parfois aussi, et notamment quand il s'attaque aux grands sujets de la Passion, Moreau sacrifie son goût habituel de la richesse avec une humilité digne de désarmer le sévère frère Jérôme lui-même. La* PIETA, *peinte en 1867, du musée de Francfort (qui est, croyons-nous, celle du salon de 1869), comme la petite* PIETA *ou le petit* CALVAIRE, *de 1867, entrés au Luxembourg par le don Hayem, sont des œuvres dépouillées de toute digression pittoresque, belles seulement par l'intensité du drame et la profondeur du sentiment.*





XXIII. PIETA
(MUSÉE DU LUXEMBOURG)

PHO[illegible] H. LC

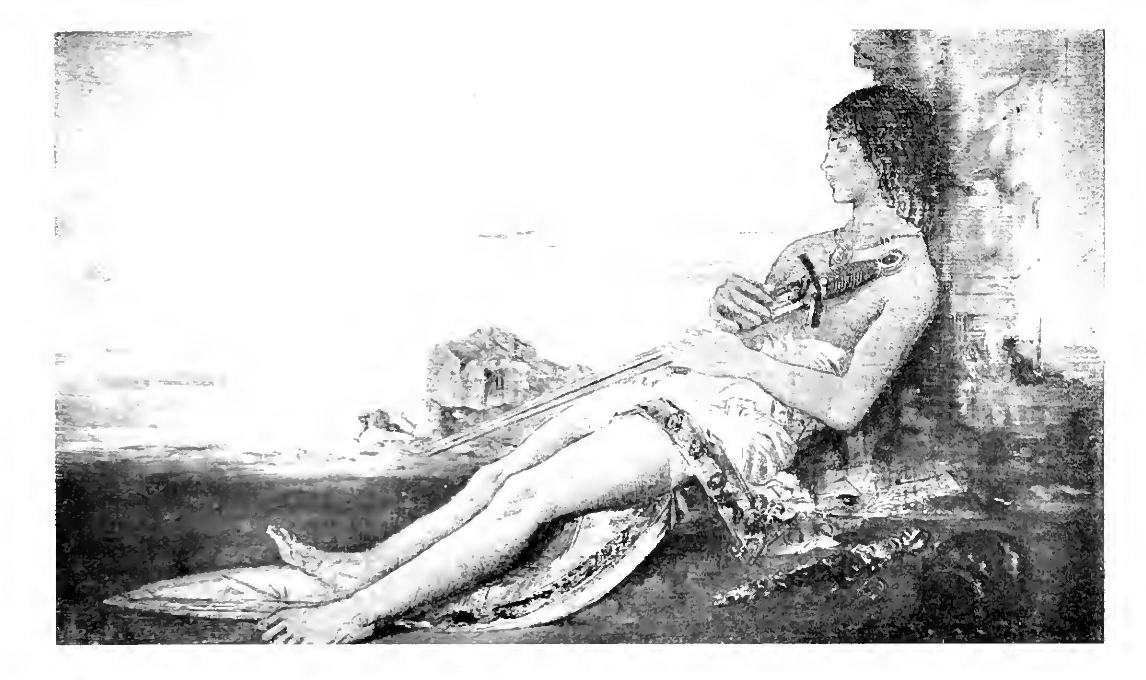
## XXIV. — LA MORT DU CROISÉ

*Le concert d'aigres critiques qui avait accueilli les œuvres de Gustave Moreau au Salon de 1869 avait confirmé l'artiste dans son goût naturel pour la retraite. Il ne fait désormais dans les expositions publiques que des apparitions de plus en plus éloignées. Mais dans sa maison de la rue La Rochefoucauld, dont la porte ne s'ouvre volontiers qu'aux intimes, comme Fromentin, Elie Delaunay, Henri Rupp, le peintre ne travaille pas avec moins d'ardeur. Comme chez cet autre grand travailleur, Puvis de Chavannes, l'amour du rêve chez lui ne prend jamais forme de rêvasserie et de fainéantise ; il ne souffre que lorsque des importuns viennent voler quelques minutes à sa tâche quotidienne ; la maladie et la fatigue physique elles-mêmes trouvent remède dès qu'il s'installe à son chevalet.*

*Nous avons prononcé le nom de Puvis de Chavannes et on y est incité sans cesse quand il*

s'agit de Moreau. Les deux œuvres et les deux vies sont parallèles, débutant et finissant presque aux mêmes dates, vouées à un idéal presque identique. Les deux artistes qui avaient reçu en même temps l'impulsion de Chassériau formèrent longtemps avec leur ami commun Delaunay un trio d'inséparables. Leurs relations s'espacèrent plus tard lorsque s'affirmèrent en eux, avec une conviction également impérieuse, des principes contraires, l'un développant ses compositions avec une sérénité toujours plus ample, l'autre enfermant et concentrant sa pensée en des toiles plus tourmentées et chargées de matières toujours plus riches. Mais leur esprit également épris de noblesse devait les rapprocher souvent au cours de leur carrière.

On se rappelle la douce et frêle ESPÉRANCE, élevant au-dessus des ruines et des tombes la fleur de consolation, qu'exposa Puvis au Salon de 1872. Voici une œuvre de la même période (un des dessins préparatoires porte la date : décembre 1871), qui respire les mêmes sentiments. Allongé, dans sa nudité délicate, serrant pieusement son épée sur sa poitrine, le JEUNE CROISÉ attend la mort sur le champ de bataille. En des sujets différents, n'est-ce pas la même allusion émue et discrète à la blessure ressentie par tous les hommes de ce temps à l'époque de nos revers ?



XXIV. LA MORT DU CROISE

PHOT. BULLOZ

## XXV. — SAINT SÉBASTIEN

*Après six ans d'absence, Moreau reparaît au Salon en 1876 avec quatre envois : Saint Sébastien, Hercule et l'Hydre, Salomé, l'Apparition.*

*« M. Gustave Moreau, — dit Paul de Saint-Victor — fait au Salon une rentrée supérieure à toutes ses expositions précédentes. Son originalité se dégage des imitations italiennes qui l'avaient longtemps entravée; elle s'affirme et elle se relève avec un surprenant mélange d'habileté technique et de fantaisie poétique, d'idéalité exaltée et de rendu raffiné. Un fumeur d'opium qui aurait à son service des mains d'orfèvre pour sertir et monter ses rêves donnerait l'idée de cet artiste unique dans notre école. »*

*Et puisqu'on ne peut cette fois accabler l'artiste sous le souvenir de Mantegna, c'est à son imagination que l'on s'en prend. « Idées d'illuminé, exécution d'illuminé ! » — s'écrie Castagnary. « Tout cela tient de l'hallucination et touche à l'extravagance » — déplore Cherbuliez.*

*« Les talents très robustes — explique C. Clément*

*dans les Débats — peuvent seuls supporter la solitude ; les esprits délicats s'y énervent et s'y dépensent en tentatives stériles... Il s'y tendent, s'y crispent et y perdent le sens du possible et du réel. Ils y perdent aussi le goût et le tact des choses simples vraiment grandes, et, avec les meilleures et les plus nobles intentions, ils arrivent à des conceptions débiles, fiévreuses, chimériques qui semblent inspirées par les hallucinations d'un rêve... »*

*Le* SAINT SÉBASTIEN, *(aujourd'hui au Musée Gustave Moreau, n° 245) fut le moins remarqué de ces envois. « Vision fantastique d'une haute expression religieuse, d'un faire très énergique » — dit Lafenestre.*

*« Cette peinture très montée de couleur — ajoute P. Mantz — est surtout intéressante au point de vue de l'exécution. A des dessous préparés d'après les méthodes ordinaires, elle superpose des rehauts à la cire. Le procédé est très particulier et il ne déplaira pas aux curieux qui aiment à savoir comment les choses sont faites. »*

*Le Musée contient en outre plusieurs dessins préparatoires, datés de 1869, et aussi une autre toile (n° 214) très différente de composition. Le torse du jeune martyr occupe seul tout le premier plan. Ses yeux s'agrandissent dans une expression tragique, tandis que la foule des bourreaux se devine à peine, défilant dans le fond. Les collections Peytel et Baillehache en contiennent aussi d'autres variantes.*



XXI. SAINT SEBASTIEN

PHOT. BULLOZ

## XXVI. — HERCULE ET L'HYDRE

*Cette petite toile, aujourd'hui dans la collection Mante, frappait au premier abord, au Salon de 1876, par son extraordinaire ragoût de couleur. Pour la première fois, on accorde enfin que la facture précieuse des détails ne nuit pas à l'ensemble.*

*« La facture — disait Cherbuliez — est d'un précieux inouï ; la couleur est trop cuite, presque confite ; mais quelle délicieuse confiture ! Quel régal pour les yeux ! Quelle richesse dans ces tons heureusement assortis !... Quelle douceur et quelle harmonie dans l'effet général ! »*

*« Les détails, étudiés avec un soin minutieux, se fondent bien dans l'ensemble, — dit aussi C. Clément. — L'aspect rappelle les vieux cuirs de Cordoue, les vieilles tapisseries fanées, même les vieux tableaux ; les yeux s'y reposent avec plaisir. Cet air de vétusté attire et j'y ai été pris comme un autre. La couleur est riche, harmonieuse, puissante. »*

*La donnée de la scène se résume dans le saisissant contraste entre le paysage sinistre, strié de sang, le marais fétide où pourrissent les cadavres, le monstre effrayant, immonde machine de mort, et, d'autre part, le héros calme et radieux.*

*« Ce n'est pas cet athlète énorme, ventripotent, aux formes épaisses, à tournure bestiale, — disait Lafenestre, — que la décadence macédonienne légua au banal Panthéon des Romains, c'est le véritable Hercule hellénique, le beau-fils de Maïa, l'Hercule solaire, symbole, comme Apollon, avec lequel il fut longtemps confondu, de la lumière, de la beauté, de la jeunesse, de la poésie... Nulle peur ne trouble l'adolescent divin, qui apporte, dans ce chaos sanglant, dans cette barbarie féroce, l'ordre, la paix et l'harmonie... Autour de lui rayonne la lumière ; il est sûr de lui, il va vaincre! »*

*« Son Hercule — dit Saint-Victor — vous transporte à dix siècles de la fable classique telle que les peintres l'ont jusqu'à présent figurée. Hercule est jeune, svelte et nu comme Apollon, avec lequel il se confond dans les premiers âges de la Grèce ; ses traits d'une régularité implacable semblent taillés dans la pierre précieuse d'un camée... »*

*De plus malveillants disaient en termes moins voilés que Moreau avait bien évité de recommencer la statue classique de l'Hercule, mais pour refaire la statue non moins classique de l'Apollon.*



XXVI. — HERCULE ET L'HYDRE
(COLLECTION MANTE)

## XXVII. — HERCULE ET L'HYDRE (Esquisse)

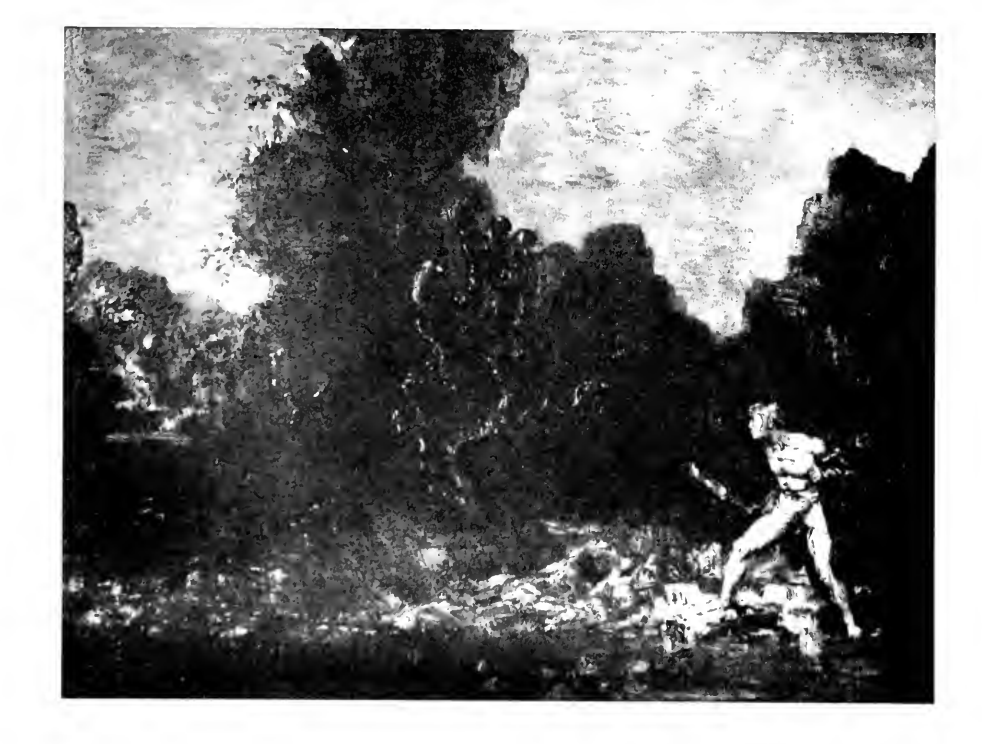
*On avait si bien pris l'habitude de rechercher des énigmes dans toutes les compositions de Gustave Moreau que plus d'un critique affecta de ne pas comprendre pourquoi, dans ce combat de l'Hercule et de l'Hydre, les deux antagonistes étaient figurés dans une position voisine de l'immobilité. « Quand le combat va-t-il commencer ? » — demande Castagnary.*

*Ce malentendu touche à l'un des principes essentiels de l'art de Moreau. Comme il a renoncé au désordre romantique, il préfère à l'action elle-même les préliminaires de l'action. Ce sont deux forces latentes qu'il a mises en présence et l'impassibilité même de l'un des combattants suffit à nous faire deviner l'issue du combat. Ainsi que l'a remarqué M. Leprieur, « les êtres qui sont l'objet de ses secrètes préférences ne s'ébranlent jamais, ne laissent jamais rien voir*

*au dehors des émotions qui les agitent »,* et cette réserve même suffit souvent à exprimer plus de puissance qu'une gesticulation forcenée.

Les états successifs d'une œuvre de Moreau, nous font assister d'ordinaire à ce travail de concentration. C'est le cas pour l'HERCULE, une des compositions qui l'ont le plus préoccupé, à en juger par le nombre des croquis, des dessins et des études préparatoires.

Voici, empruntée à la collection de M. Antoni Roux, si riche en œuvres du maître, une esquisse fort différente de la toile définitive, et qui contient toutes les belles qualités que Moreau perd parfois en laissant trop longtemps ses toiles sur le chevalet. De légers frottis bleutés laissent transparaître partout les chaudes préparations blondes ; les modelés sont tout frémissants de sensibilité. Ici les deux antagonistes ne sont pas encore aux prises, mais le héros s'avance déjà, tous ses muscles en action, vers le monstre dont les têtes se déploient comme les branches d'un arbre noueux, à peine indiquées par les écailles luisant dans l'ombre. Un massif de sombre verdure l'enveloppe de son mystère.



XXVII. HERCULE ET L'HYDRE

## XXVIII. — SALOMÉ

*C'est peut-être l'œuvre qui résume le mieux le talent de Gustave Moreau, en tout cas le plus significatif de ses envois au Salon en 1876, par l'hiératisme de la composition, l'atmosphère « capiteuse comme certaines fleurs d'Asie », la richesse suprême du décor, véritable « ruissellement de pierreries », dans lequel le peintre, dont certains louent cependant la « science archéologique », a rassemblé avec une parfaite indifférence de l'archéologie les éléments d'architecture empruntés aux pays et aux siècles les plus divers.*

*Mais peut-on penser à lui en faire grief? « Regarder un pareil ouvrage avec des yeux de réaliste — répond Lafenestre —, ne cherchant, dans l'art, rien au delà de l'imitation stérile ou avec les regards froids d'un historien sceptique, c'est assurément n'y rien voir... Ce n'est pas la Palestine mi-judaïque mi-romaine que M. Moreau a vue dans sa vision étincelante ; c'est l'Orient tout entier avec*

*toutes ses splendeurs architecturales, tous ses luxes de pierreries, de tissus, de métaux, ses voluptés sanglantes et ses atrocités graves... »*

*L'œuvre est « indescriptible — confesse Yriarte —... Nous sommes dans un temple, dans une mosquée, un alcazar, peut-être dans une pagode, et la scène se passe dans cette partie consacrée qui serait l'iconostase ;... dans le milieu de la composition, dans l'entrecolonnement central, s'élève le trône d'Hérode, surmonté d'une idole appartenant à je ne sais quel culte et quelle cosmogonie bizarre, mais dont la forme plastique et les lignes principales rappellent la Diane d'Ephèse. Le bourreau, impassible, muet, reste debout, appuyant d'un beau geste la main sur son glaive ; des cassolettes précieuses, des brûle-parfums plus splendides de matière et de forme que les plus riches bibelots demandés par les amateurs modernes aux arts de l'Orient, brûlent en saturant l'air de leurs parfums pénétrants. Salomé s'avance, singulièrement portée sur ses pointes comme la bailarina de cet Alhambra fantastique, l'almée de ce harem mystique où on respire l'encens, l'opium, la myrrhe et le haschich,... tenant à la main je ne sais quel lotus mystique, elle s'avance ou elle glisse comme une apparition ou comme une péri de l'Inde... L'architecture est prestigieuse, invraisemblable, prodigieuse d'exécution, à la fois pleine de lumière et pleine de mystère... Est-ce Tyr, Jérusalem, Kochmyr, Hiram, Danderah, Jagernau, Lahore ou Hyderabab? »*



XXVIII. — SALOME
(COLLECTION MANTE)

PHOT. BULLOZ

## XXIX. — SALOMÉ (Esquisse)

*Parmi les innombrables études accumulées en vue du tableau dès 1874, il est bien difficile de faire un choix, car chacune résume d'ingénieuses et instructives recherches. On y voit se préciser peu à peu la figure d'Hérode, « momifié et comme confit dans les aromates » (Saint-Victor), « doré et damasquiné comme une véritable châsse » (Lafenestre) ; on voit se dresser dans les décors les plus divers le bourreau demi-voilé, exécuteur impassible des ordres du tyran ; on assiste surtout aux transformations incessante de cette Salomé que le peintre veut à la fois troublante et religieuse, tantôt chargée de pierreries et stylisée en Isis égyptienne, en péri musulmane, en icone byzantine et tantôt nue, les fins cheveux blonds épars, doucement modelée dans la lumière mouvante, comme dans l'esquisse ci-contre.*

*Comme d'habitude, en se fixant dans la toile définitive, la figure avait un peu perdu de sa grâce*

*légère et de son mouvement, et les critiques n'avaient pas manqué de le remarquer. Cette danseuse est tombée en catalepsie, dit Cherbuliez. Et C. Clément ajoute : « Elle danse, on n'en peut douter, puisqu'elle se tient sur la pointe des pieds ; mais rien dans son corps ne fait soupçonner le mouvement et c'est la femme la moins séduisante que l'on puisse imaginer ».*

*Pourtant le flou si séduisant de notre esquisse n'a point entièrement disparu de l'œuvre achevée. C'est une des victoires de l'artiste d'avoir conservé cette atmosphère en noyant la richesse des détails dans la lumière diffuse et en laissant tomber des voûtes quasi-rembranesques une pénombre mystérieuse. « Une vapeur légère — décrivait Bergerat, — jetée comme un voile de gaze et justifiée par les parfums qui brûlent, modère de son atmosphère subtile tous les étincellements et toutes les irradiations. Cela est très observé et très vrai. Le mélange diffus des tons éclatants n'éblouit pas... Ce n'est guère qu'à la longue, dans le groupement des masses, que les valeurs intrinsèques des objets s'accusent et se déterminent. Il faut longtemps regarder le tableau pour saisir dans le détail le faste inouï de ce palais d'Hérode ; mais, au bout de quelques instants, tout y éclate en fusée autour de Salomé ; sous les pas de la danseuse, étincelles, lueurs et reflets jaillissent et crépitent et le charme opère. »*





XXIX. — SALOME

ESQUISSE (MUSÉE GUSTAVE MOREAU)

## XXX. — L'APPARITION

*En même temps que la peinture de* SALOMÉ, *G. Moreau exposait en 1876 une aquarelle où le même thème prend une forme plus dramatique.*

*Hérode, relégué cette fois vers la gauche, de profil, auprès d'Hérodiade silencieuse et de la musicienne accroupie, cède la place centrale à* L'APPARITION *qui arrête tout à coup Salomé au milieu de sa danse : la tête de Jean-Baptiste, nimbée de lumière, et dont le sang dégoutte sur les dalles en large flaque.*

*La jeune femme est ici demi-nue, parée seulement de ceintures, de colliers et de bracelets d'orfèvrerie. Dans un geste, à peine modifié cependant, elle semble ici vouloir chasser la vision sanglante.*

*« Rien de féerique — écrivait Paul de Saint-Victor dans la* Liberté *— comme cette nudité diamantée qui sent la houri... le profil ascétique de saint Jean se dessine en traits compacts et heurtés, comme sur le champ d'or d'une médaille dans une auréole de*

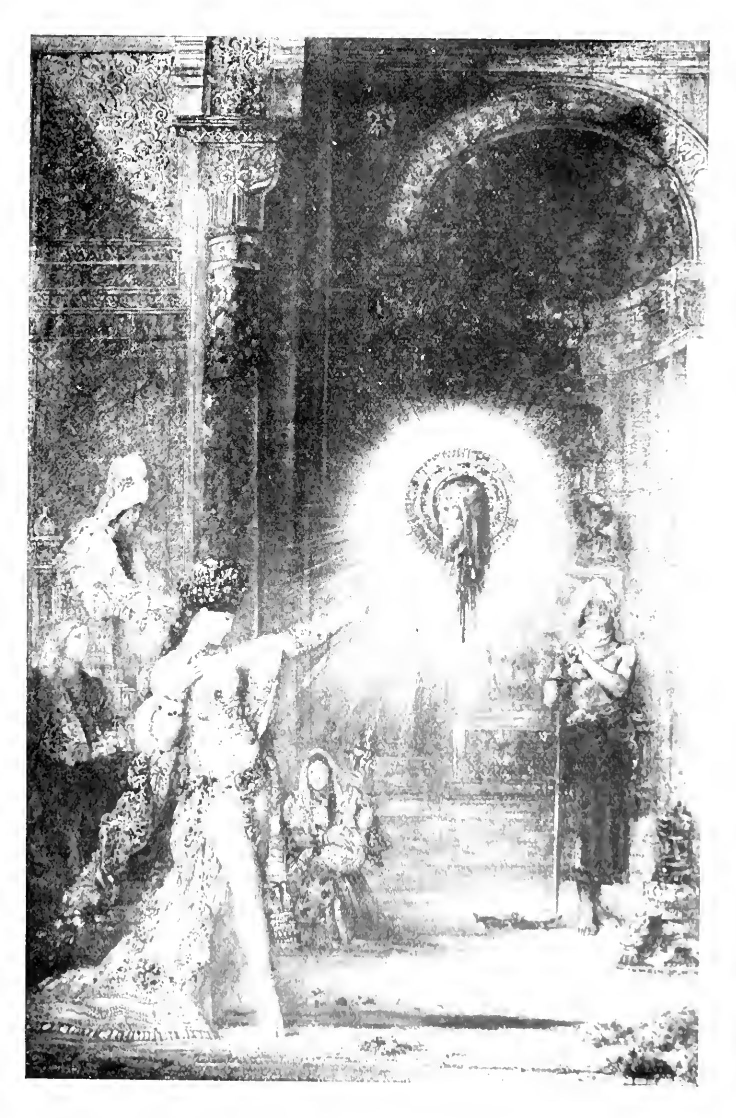
*pourpre sanglante... L'exécution est aussi somptueusement ouvragée et brodée que celle du tableau. Cela donne la sensation d'un écrin brusquement ouvert. »*

*« On n'imagine pas — ajoute E. Blavet — l'effet effrayant de cette tête coupée saignant sur les dalles à la face de ces inaltérables Orientaux. C'est la plus horrible des tragédies et la plus prestigieuse des peintures. »*

*Plus froidement, Paul Mantz analysait l'œuvre en ces termes :*

*« Il s'agit sans doute d'une allégorie du remords. Rien de plus étrange que cette aquarelle, d'un romantisme excessif et d'un ragoût délicatement exceptionnel. Le bourreau ne dit pas grand chose, la tête tranchée n'est point terrible. Mais M. Moreau a montré le plus rare caprice, l'invention la plus voluptueuse dans la figure dansante de la fille d'Hérodiade. Elle arrive chargée de lourds colliers, de bracelets, de pierreries serties en ceintures, dont les courbes épousent la forme du corps et n'en cachent qu'à demi les élégances. Cette figure, d'une saveur asiatique, a l'originalité et le caprice. Nous ne disons pas qu'elle a le sentiment. »*

*L'APPARITION, qui était le joyau de la collection Ch. Hayem, a été donnée au musée du Luxembourg en même temps que douze autres aquarelles ou peintures de la même provenance.*



XXX. — L'APPARITION

AQUARELLE (MUSÉE DU LUXEMBOURG) PHOT. BULLOZ

## XXXI. — SALOMÉ AU JARDIN

*Nous savons que Moreau n'abandonne pas volontiers les héros qui ont une fois peuplé son rêve. La figure de Salomé, la charmeuse indifférente elle-même et impitoyable dans sa froideur, reparaît encore à plusieurs reprises dans son œuvre.*

*Tantôt elle va jusqu'à la prison pour assister, distraite, à l'exécution. « L'odalisque lasse — décrit Ary Renan — est descendue dans la crypte... Fine comme une bête de proie, elle a jeté un manteau royal sur ses velours... Appuyée contre une colonne, tournant le dos au groupe du bourreau qui frappe le prophète agenouillé, elle attend, dans l'infamie du lieu, abandonnée, fléchie, et, d'un joli geste coquet, respire de tout près le parfum d'une rose. »*

*Tantôt, dans deux autres aquarelles (collections de M. Hayem et de Mme Cahen d'Anvers), elle dresse en l'air son trophée avec un geste de triomphe.*

Voici une autre scène, qui figura à l'Exposition universelle de 1878 dans une aquarelle dont la collection Hayem possède une réplique réduite.

« Le bourreau disparaît, sa tâche faite — décrit M. Leprieur — au tournant d'une charmille telle que les dispose volontiers Mantegna. Salomé est restée seule sous le bosquet, près du corps étendu d'où le sang découle, et elle contemple silencieusement la tête posée sur un plat. A qui pense-t-elle ? Est-ce la haine, est-ce déjà le remords qui la tient ainsi arrêtée ? »

Haine ou remords à peine perceptibles dans cette sorte de drame somnambulique où joue son rôle l'ouvrière inconsciente de la fatalité.



En même temps que cette SALOMÉ AU JARDIN, Moreau avait au Salon de 1878 un SPHINX DEVINÉ, se précipitant dans le gouffre, UN MASSIER, héraut équestre d'une belle tenue décorative (collection Hayem et réplique dans la collection Marmontel), une PÉRI, sujet déjà traité en 1866, dans le goût des miniatures persanes et dont le Luxembourg et le Musée Gustave Moreau possèdent divers exemplaires, et enfin DAVID MÉDITANT, JACOB ET L'ANGE, MOÏSE SUR LE NIL et PHAÉTON, dont nous allons nous occuper.





XXXI. — SALOME AU JARDIN

AQUARELLE (COLLECTION DE M^me LA COMTESSE GREFFULHE) PHO[illegible]

## XXXII. — DAVID MÉDITANT

Lorsque l'ŒDIPE attira sur Moreau l'attention publique, il fut entendu, une fois pour toutes, que le peintre était essentiellement énigmatique. Peu importe désormais que chaque œuvre nouvelle soit simple ou compliquée, immédiatement lisible ou riche en intentions, les critiques ne manquent jamais de dénoncer du mystère et de soupçonner l'existence d'un sens caché.

Ses toiles sont le songe d'une imagination malade, dit C. Bigot, dans la Revue politique et littéraire en 1878, et l'auteur semble un abstracteur de quintessence.

« C'est le Sphinx des peintres — renchérit le Musée Universel. — Quel peintre il eut été pour les alchimistes et la cabale, si l'alchimie et la cabale avaient encore des partisans ! »

Le DAVID arrive au logogriphe, s'écrie avec terreur,

*à la même date, Dubosc de Pesquidoux. Il faut l'aide d'Œdipe lui-même pour en débrouiller le sens.*

*Il semble pourtant que le* DAVID *n'ait rien de si abscons et les commentateurs modernes ont pu le décrire sans recourir à des explications cabalistiques.*

*« Le vieux roi, — dit notamment M. Leprieur — est assis sur un siège vaste et somptueux, séparé du sol par quelques degrés. Pensif et recueilli, appuyé sur son coude et tenant un grand lys en main, couvert d'un long manteau de velours traînant, le front surmonté d'une haute couronne, la tête vénérable et la barbe d'argent, il a l'air de se perdre dans le lointain des âges... Mais sa mélancolie ne contient pas d'amertume. Elle est plutôt douce, et d'avance consolée par la perspective des gloires réservées à la race, par l'image du Dieu qui va naître de la fille de David. Car il voit l'avenir se dérouler devant lui ; il entend chanter de mystérieux cantiques. Un petit ange est à ses pieds, menu, suave et délicat, au visage de femme, aux ailes diaprées, à la robe soyeuse, sans doute invisible, mais qui fait résonner la lyre de cristal. Le vieux roi peut mourir : il léguera au monde la prophétie dictée par l'ange. »*

*Le* DAVID *a fourni à M. Bracquemond l'occasion d'une de ses plus belles planches.*



XXXII. — DAVID MEDITANT

(COLLECTION DE M^{me} LA COMTESSE HOCEREN    PHC. BULLC

## XXXIII. — JACOB ET L'ANGE

« Il y a de l'étrangeté et bien de l'incompréhension dans ses rébus éclatants — disait M. Jules Claretie en 1878 devant les envois de G. Moreau —, mais l'artiste y est toujours debout et ces joailleries savantes ne sont pas une pacotille que tout le monde pourrait fabriquer... Jacob n'est-il pas bien planté et ne prendrait-on point cet ange terrible, avec son auréole bizarre et ses yeux d'idole, pour le Justicier imaginé par un voyant? »

Comme d'habitude, Moreau, n'avait abordé un sujet consacré que pour en renouveler le thème iconographique. Dans l'eau-forte célèbre de Rembrandt, dans la peinture de Delacroix, l'homme et son mystérieux adversaire apportaient dans la lutte une ardeur égale. Ici l'artiste s'est préoccupé de faire mieux ressortir l'inégalité des forces en présence. « On se souvient — a dit fort justement M. Leprieur — de la peinture murale de Delacroix

*à Saint-Sulpice, où les deux adversaires s'entre-choquent si rudement, de toutes leurs forces, de tout leur être, avec un égal emportement et presque avec une égale peine. Combien M. Moreau a mieux distingué les essences : l'homme agité et remuant, faisant les plus violents efforts ; l'ange immobile et raide, un de ces grands anges byzantins dont l'allure a tant de dignité, la tête féminine cernée d'une auréole, vêtu d'une longue robe tombante, et qui, d'un seul geste, maîtrise l'ennemi avec la puissance d'une volonté souveraine. Combien il a plus de sens, ainsi conduit au clair de la lune, ce mystérieux combat du corps contre l'esprit ! »*

*C'était déjà une belle ambition que de vouloir exprimer plastiquement cette antithèse. Mais des commentateurs philosophes ont lu dans notre œuvre des intentions plus profondes encore. « On ne saurait exprimer plus clairement en peinture — dit M. Schuré — cette pensée que Dieu échappe à l'homme comme l'Eternel et l'Infini, mais qu'il peut le percevoir à travers ses attributs, les Idées-Mères, qui règnent sur la création. » La question est de savoir si la peinture peut « exprimer clairement » des idées de ce genre et si l'on sert utilement la mémoire de Moreau en ajoutant encore à son goût naturel pour l'abstraction.*

*La toile a passé dans les collections de Mme Raffalovitch et de M. Gilibert. Le Musée en conserve des cartons et des variantes (nos 830, 846, 959.)*



XXXIII. — JACOB ET L'ANGE

(ANCIENNE COLLECTION RAFFALOVITCH        PHOT. BULLOZ

## *XXXIV. — MOÏSE EXPOSÉ*

*Dans une de ses premières œuvres — elle avait été commencée en 1854 — Moreau avait peint Moïse parvenant enfin avec son peuple en vue de la terre promise, chargé d'années et de tristesse comme le héros de Vigny.*

*La toile qui figura à l'Exposition de 1878 représente au contraire Moïse dans le berceau qui dérive sur les eaux du Nil. Sujet redoutable, puisqu'il fallait faire deviner dans le nouveau-né paisiblement endormi au milieu des monuments formidables du passé le futur législateur du monde.*

*« Est-ce Moïse — demande C. Massarani dans l'Art à Paris — ou n'est-ce pas plutôt le premier des Bouddhas ou Sakyamouni ou le dieu Oannes que ce petit être mystérieux flottant au milieu du cortège de toute la flore des eaux, entre des édifices à assises gigantesques, pylônes, thupos ou pyramides que les Devâs ou les Djinns ou les Açvins seuls peuvent avoir été à même de bâtir? »*

*« Architectures hindoues plutôt qu'égyptiennes — ajoute M. Claretie —, épanouissement de fleurs de lotus, décor stupéfiant, rayonnant comme des escarboucles, avec ses pierreries et ses jaspes, rêve de poète, reconstruction du passé selon la méthode de Flaubert dans Salammbô. Evidemment la peinture a un autre but que la représentation des visions, et il ne faudrait pas abuser de l'art fantasmagorique ; mais Gustave Moreau, nature d'élite et de foi, n'en est pas moins une des figures originales et, je dirai, respectables d'une époque beaucoup trop vouée à la vulgarité et au facile succès. »*

*« Le futur conducteur d'Israël, dans son repos de nouveau-né, — dit aussi Dubosc de Pesquidoux — a je ne sais quelle sérénité pure et divine qui en fait l'image préfigurative du futur conducteur du monde... Une civilisation entière est ici concentrée dans deux mètres carrés et frappe autant que sur les ruines amoncelées par le temps. Une auguste tranquillité, véritable émanation du ciel, plane au-dessus de la scène, pacifie toutes choses et se répercute dans l'âme du spectateur. »*

*Notre reproduction ne saurait évoquer, pour ceux qui ne connaissent point l'original, le charme de couleur du tableau, depuis longtemps acquis par M. Antoni Roux : l'enfant, dont les formes rappellent celles des putti raphaëlesques, a une chair blonde et lumineuse ; des oiseaux et des fleurs éclatantes l'entourent, et de beaux reflets rosés et dorés jouent dans les fonds ensoleillés.*





XXXIV. MOÏSE EXPOSÉ

(COLLECT[illegible]ON ANT[illegible]N [illegible]

## XXXV. — PHAÉTON

« Il faut voir ce PHAÉTON, précipité au milieu du Zodiaque — écrivait C. Massarani à propos de l'Exposition de 1878 —, et ces gigantesques constellations du ciel, toutes vivantes, qui ouvrent des mâchoires formidables et des gueules immenses pour l'engloutir. On n'a plus ses aises pour critiquer: est-ce de l'admiration que l'on éprouve, est-ce de l'ébahissement, est-ce de l'épouvante? »

La course vertigineuse de l'imprudent Phaéton à travers l'espace, popularisée par Ovide, les coursiers emportés, les cieux embrasés, le char affolé, les constellations monstrueuses, offraient à l'artiste assez de ressources pittoresques pour expliquer le choix de son sujet. Mais il a bien fallu que les commentateurs ajoutassent encore ici un grain de philosophie : « Une page de Platon, — expliquait M. Schuré en 1900 — serait le seul commentaire digne d'une d'une telle peinture. Rappelez-vous dans Phèdre le passage sur l'âme et son attelage. Rappelez-vous encore celui où le maître parle du voyage cosmique de l'âme, qui, après avoir contemplé les pures essences du Vrai et du Beau, à la suite des dieux, est forcée de se réincarner dans un corps terrestre... »

Le PHAÉTON était une aquarelle conçue comme projet de plafond. Elle est entrée au Luxembourg par le don de M. Hayem et figure actuellement, faute de place, dans les bureaux de la conservation. Nous avons constaté déjà que Moreau se sentait peu porté vers la peinture décorative et l'on ne s'étonnera pas qu'il n'ait pas donné suite à ce projet.

Eut-il rivalisé heureusement avec le PLAFOND D'APOLLON de Delacroix, auquel on ne peut ici ne pas penser? C'est ce qu'il eut été intéressant de constater. C'est ce que ne prévoyaient pas certains juges comme Charles Blanc et Paul Mantz qui continuaient à faire des réserves sévères sur le talent de coloriste de notre artiste. « M. Moreau — disait Paul Mantz à cette date — a quelques-unes des qualités du coloriste; mais il ne comprend le ton que dans les joailleries du détail; il n'a pas la notion des grands contrastes équilibrés; en outre et bien qu'il ait traité souvent des sujets tragiques, il ne sait pas mettre sa couleur d'accord avec sa pensée... Ces défauts, le coloriage scintillant du morceau, l'absence d'harmonie dans l'ensemble, la méconnaissance des lois qui font du spectacle optique un drame douloureux ou une chanson égayée, ces défauts se retrouvent chez la plupart des modernes, car, il faut bien l'avouer, depuis la mort de Delacroix, nous cherchons vainement des coloristes complets, nous n'en trouvons aucun. »





XXXV. PHAETON

AQUARELLE (MUSÉE DU LUXEMBOURG) PHOT. BU[illegible]

## XXXVI. — GALATÉE

De patientes et heureuses recherches sur la flore et la faune marines avaient fourni à Gustave Moreau un riche apport d'éléments décoratifs pour sa célèbre GALATÉE du Salon de 1880, qui est entrée dans la collection Ed. Taigny et dont nous reproduisons une réduction à l'aquarelle.

Importunes richesses ! — dit Emile Michel. La poésie mystérieuse et subtile de l'œuvre se fut bien passée de cet écrin dans un aquarium. Pourquoi — insiste Paul Mantz — exprimer avec une patience amoureuse le branchage des coraux quand on dessine si mollement la forme humaine ?

« La tête formidable de Polyphème — décrit M. de Fourcaud — appuyée sur sa main gigantesque, rouge de couleur comme une brique mal cuite, suffit à combler l'orifice de la grotte. Quelle tristesse en cette bestialité qui a conscience d'elle-même en face de cette créature exquise !..... Pour moi, M. G. Moreau est une des plus marquantes et

*des plus attachantes personnalités de cette fin de siècle. J'accepte ses tableaux et les admire parce qu'ils sont grands, parce qu'ils portent fièrement leur bizarrerie héraldique, parce qu'ils font sonner une corde humaine et parce que j'y reconnais l'inquiétude nerveuse du temps présent. »*

*Et voici que des admirateurs décidés expriment enfin sans réserve la joie de leurs yeux :*

*« La grotte — décrit Huysmans — est un vaste écrin où, sous la lumière tombée d'un ciel de lapis, une flore minérale étrange croise ses pousses fantastiques et entremêle les délicates guipures de ses invraisemblables feuilles. Des branches de corail, des ramures d'argent, des étoiles de mer, ajourées comme des filigranes et de couleur bise, jaillissent en même temps que de vertes tiges supportant de chimériques et réelles fleurs, dans cet antre illuminé de pierres précieuses comme un tabernacle et contenant l'inimitable et radieux bijou, le corps blanc, teinté de rose aux seins et aux lèvres, de la Galatée endormie dans ses longs cheveux pâles ! »*

*« Cette adorable Galatée — conclut Ph. de Chennevières — aux lignes si pures, au ton si doux, livrée durant le rêve souriant de son sommeil à l'œil de Polyphème, qui la contemple à travers tout ce que la flore terrestre et marine a pu rassembler, comme lit de la nymphe, cette Galatée sera dans l'avenir l'orgueil de quelque Louvre. »*





XXXVI. — GALATÉE

AQUARELLE (COLLECTION ED. TAINE) PHOT. [illegible]

## XXXVII. — HÉLÈNE

La passivité dans l'action, le calme au centre du drame, contraste cher à Moreau, était la donnée essentielle de l'HÉLÈNE exposée au Salon de 1880. Idée difficile à exprimer lisiblement, à en juger par l'inquiétude des juges les plus sympathiques.

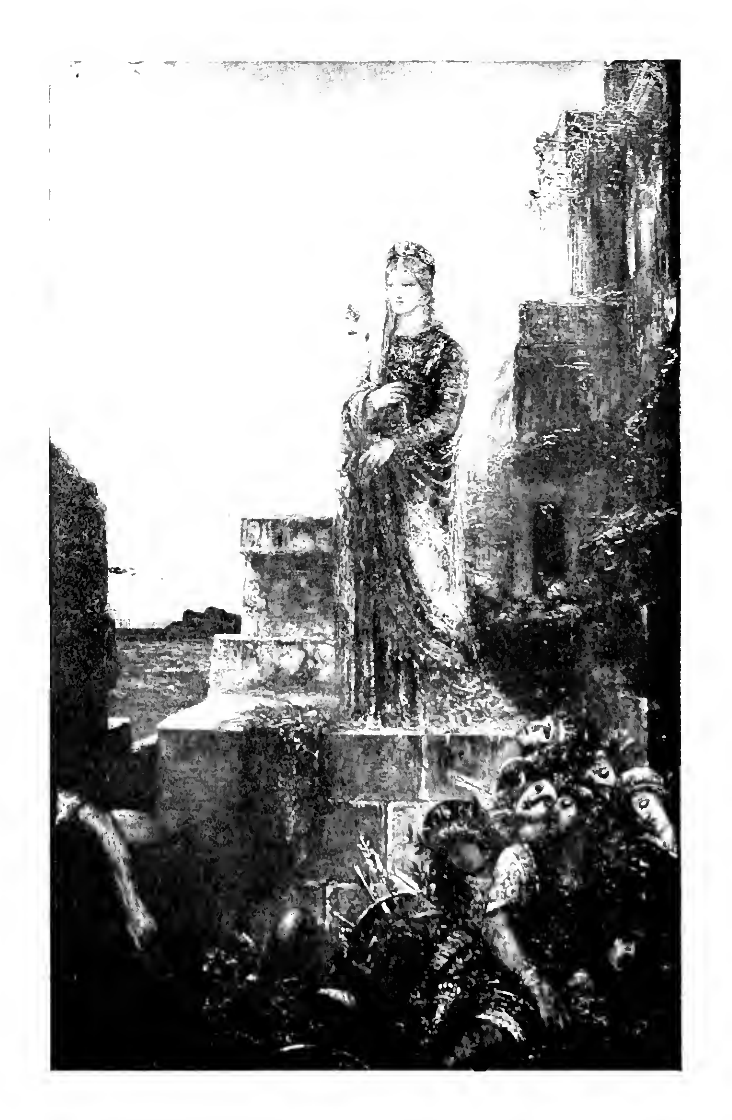
« Je continue — disait H. Cochin — à être attiré par une véritable prédilection pour M. G. Moreau, sans saisir plus que par le passé ses rêves étranges et sans pouvoir suivre toujours les égarements de son esprit bizarre. Son Hélène, sorte d'allégorie étrange de la beauté qui donne la mort, de l'amour qui tue, ne peut laisser insensible un spectateur dont l'âme est quelque peu tournée vers les spéculations poétiques. »

« Ce grand et singulier maître — ajoute M. de Fourcaud — ce poète étrange est, avant tout et par-dessus tout, un admirable malade. Il est savant et il ne peut se reposer sur sa science : il se fait une souffrance de ce qu'il ne connait pas ; il se tourne et se retourne sur le lit de cendre de ses désirs ; il prétend tout connaître, tout sentir, tout scruter et tout dire..... ».

*Dans sa langue aussi richement émaillée que les toiles de notre peintre, J.-K. Huysmans décrit avec un plaisir évident « Hélène, debout, droite, se découpant sur un terrible horizon éclaboussé de phosphore et rayé de sang, vêtue d'une robe incrustée de pierreries comme une châsse ; tenant à la main, de même que la Dame de Pique des jeux de cartes, une grande fleur ; marchant les yeux larges ouverts, fixe, dans une pose cataleptique. A ses pieds gisent des amas de cadavres percés de flèches et, de son auguste beauté blonde, elle domine le carnage, majestueuse et superbe comme la Salammbô apparaissant aux mercenaires, semblable à une divinité malfaisante qui empoisonne, sans même qu'elle en ait conscience, tout ce qui l'approche ou tout ce qu'elle regarde et touche..... Que l'on aime ou que l'on n'aime pas ces féeries écloses dans le cerveau d'un mangeur d'opium, il faut bien avouer que M. Moreau est un grand artiste et qu'il domine, aujourd'hui, de toute la tête, la banale cohue des peintres d'histoire ».*

*HÉLÈNE, qui a appartenu à la collection de M. Beer, est récemment passée en vente au prix de 27.500 fr.; deux autres toiles du maître, à la même vente, DÉJANIRE et VÉNUS SORTANT DE L'ONDE, atteignaient respectivement 30.600 et 60.000 fr. Nous relevons ces indications au passage parce que les œuvres de Moreau, réparties entre quelques rares amateurs et les musées, n'ont eu guère l'occasion d'affronter les enchères publiques.*





XXXVII. — HELENE

(ANCIENNE COLLECTION BEER)

PHOT. BULLOZ

## XXXVIII. — LE SPHINX VAINQUEUR

« Eloigné de la cohue qui nous verse, à chaque mois de Marie, l'ipéca spirituel du grand art — clame Huysmans — M. Gustave Moreau n'a plus, depuis des années, immobilisé de toiles sous les mousselines qui sèchent, en pavillonnant, de même que de misérables dais, dans les hangars vitrés du Palais de l'Industrie. »

Avec le Salon de 1880, en effet, se termine définitivement la participation de Gustave Moreau aux expositions officielles. Retraite très digne et très discrète, sans aucune manifestation bruyante, mais qui mit le sceau à une réputation déjà trop établie de mystère et d'étrangeté malsaine.

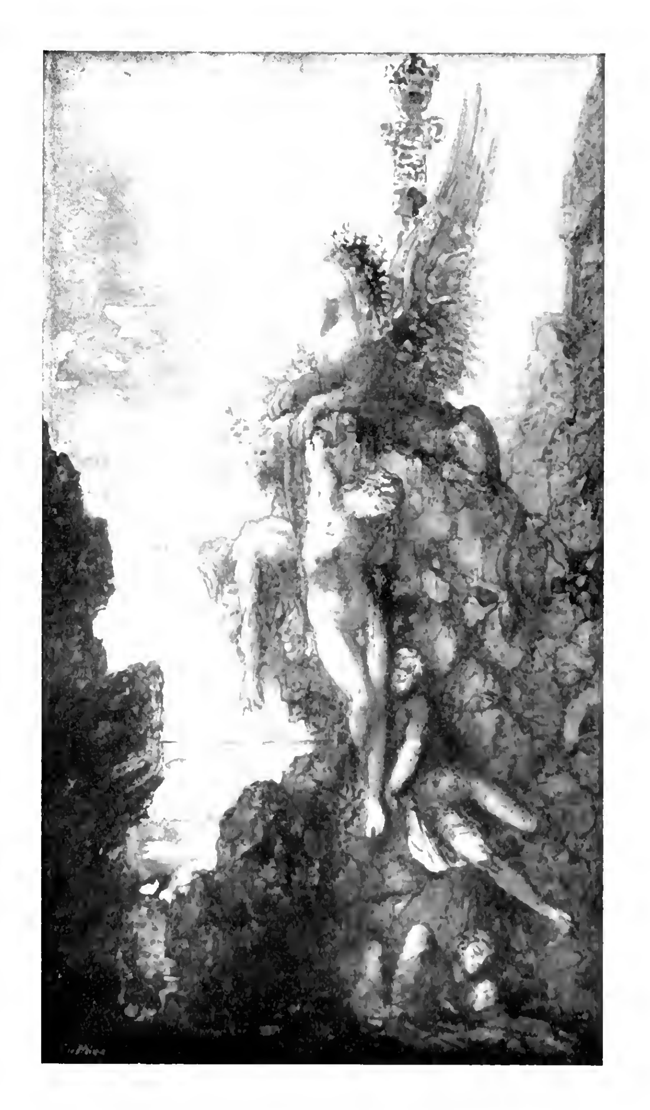
Un ensemble d'aquarelles, parmi lesquelles le SPHINX VAINQUEUR reproduit ci-contre, fut exposé chez Goupil, rue Chaptal, en 1886, et mit une dernière fois le public en communication avec l'artiste. Ce fut un pèlerinage pour ce petit groupe

*de post-romantiques qui professaient alors avec une violence agressive leur mépris des gens bien portants et se paraient de prétentions un peu jobardes au satanisme et à la magie.*

*« Ce fut — écrivait Huysmans — un autodafé de ciels immenses en ignition ; des globes écrasés de soleils saignants, des hémorragies d'astres coulant en des cataractes de pourpre sur des touffes culbutées de nues. Sur ces fonds d'un fracas terrible, de silencieuses femmes passaient, nues ou accoutrées d'étoffes serties de cabochons comme de vieilles reliures d'évangéliaires, des déesses chevauchant des hippogriffes et rayonnant du lapis de leurs ailes l'agonie des nuées, des idoles féminines, tiarées, debout sur des trônes aux marches submergées par d'extraordinaires fleurs ou assises, en des poses rigides, sur des éléphants aux fronts mantelés de verts, aux poitrails chappés d'orfrois..... »*

*« Une impression identique — continuait Huysmans — surgissait de ces scènes diverses, l'impression de l'onanisme spirituel, répété, dans une chair chaste ; l'impression d'une vierge, pourvue dans un corps d'une solennelle grâce, d'une âme épuisée par des idées solitaires, par des pensées secrètes, d'une femme, assise en elle-même et se radotant, dans de sacramentelles formules de prières obscures, d'insidieux appels aux sacrilèges et aux stupres, aux tortures et aux meurtres. »*





XXXVIII. LE SPHINX VAINQUEUR

AQUARELLE (COLLECTION DE Mme LA COMTESSE [illegible]) [illegible]

## XXXIX. — BETHSABÉE

Esthètes et rapins en mal d'au delà, de perversités inédites et de vices suprêmes s'accordent désormais à chercher en l'honnête Moreau le parrain de leurs goûts équivoques. Dans les romans de pornographie mystique qui préludèrent à la Rose-Croix, on ne vit plus circuler que femmes nues cerclées de joailleries et androgynes porteurs de tiares à la façon des héros de notre peintre.

Dans ses *Sensations et Souvenirs*, publiés en 1895, Jean Lorrain nous apporte l'écho de ces admirations compromettantes : « Gustave Moreau est un vrai sorcier..... Visionnaire comme pas un, la sphère des rêves lui appartient, mais, malade de ses visions jusqu'à en faire passer dans ses œuvres le frisson d'angoisse et de désespérance, il a, le maître sorcier, envoûté son époque, ensorcelé ses contemporains, contaminé d'idéal cette fin de siècle sceptique et pratique, et, sous le rayonnement de sa peinture, toute une génération de jeunes hommes s'est formée, douloureuse et alanguie, les yeux obstinement tournés vers le passé et la magie de jadis ; toute une génération de littérateurs et de poètes surtout, nostalgiquement

*épris, eux aussi, de sveltes Salomés ruisselantes de pierreries et de Muses porteuses d'exsangues tête coupées..... C'est extasiantes et extasiées qu'il fait toujours surgir ses princesses de rêves dans leur nudité cuirassée d'orfèvreries : léthargiques et comme offertes dans un demi-ensommeillement, presque spectrales tant elles sont lointaines, elles n'en réveillent que plus énergiquement les sens, n'en domptent que plus sûrement la volonté avec leur charme de grandes fleurs pensives et vénériennes poussées dans des siècles sacrilèges et jusqu'à nous épanouies par l'occulte pouvoir de damnables souvenirs.....*

*« Oh ! celui-là peut se vanter d'avoir forcé le seuil du mystère, celui-là peut revendiquer sûrement la gloire d'avoir troublé tout son siècle. Il a donné à toute une génération d'artistes, malades aujourd'hui d'au delà et de mysticisme, le dangereux amour de délicieuses mortes, les mortes de jadis ressuscitées par lui dans le miroir du temps.....*

*« Oh ! cette douloureuse hantise des symboles et des perversités des vieilles théogonies, cette curiosité des stupres divins adorés dans les religions défuntes, est-elle assez devenue la maladie exquise des délicats de cette fin de siècle ! »*

*Devant la BETHSABÉE exposée chez Goupil en 1886, nous laissons au lecteur le soin de distinguer entre la noble tenue de l'œuvre et l'émoi singulier que les créations de l'artiste éveillaient chez ses commentateurs plus ou moins détraqués.*



XXXIX. BETHSABEE

AQUARELLE (M [illegible]

## XL. — LE POÈTE PERSAN

*A la galerie Goupil, en 1886, figurait aussi un exemplaire du* POÈTE PERSAN, *composition plusieurs fois répétée par Moreau, et dont la variante la plus achevée appartient à la collection Bessonneau, d'Angers.*

*C'est un des beaux témoignages des efforts tentés par l'artiste pour chercher dans un monde de belles formes et de belles couleurs, l'oubli de son pays et de son siècle. Programme que Huysmans a commenté avec sa richesse de vocabulaire et son outrance de pensée accoutumées.*

*« Loin de cette salle — écrit-il peu après l'exposition —, dans la morne rue, le souvenir ébloui de ces œuvres persistait, mais les scènes ne paraissaient plus en leur ensemble : elles se disséminaient, dans la mémoire, en leurs infatigables détails, en leurs minuties d'accessoires étranges. L'exécution de ces joyaux aux contours gravés dans l'aquarelle comme avec des becs écrasés de plumes, la finesse de ces plantes aux hampes enchevêtrées, aux tiges patiemment entrelacées, brodées de*

*même que les guipures des rochets autrefois ouvrés pour les prélats, le jet de ces fleurs tenant par leurs formes de l'orfèvrerie religieuse et de la flore d'eau, des nénuphars et des pyxides, des calices et des algues, toute cette surprenante chimie de couleurs suraiguës, arrivées à leurs portées extrêmes, montaient à la tête et grisaient la vue qui titubait, abasourdie, sans les voir, le long des maisons neuves... »*

*A ces raffinements de technique et de pensée, Huysmans oppose le spectacle de la rue, « honte du goût moderne », déshonorée par les omnibus, les devantures de banques, l'administration des ponts-et-chaussées et le suffrage universel. Devant ces infamies, « il arrive fatalement que quelques êtres, égarés dans l'horreur de ces temps, rêvent à l'écart et que de l'humus de leurs songes jaillissent d'inconcevables fleurs d'un éclat vibrant, d'un parfum fiévreux et altier, si triste ! » Et l'écrivain termine par une théorie à rebours de l'influence du milieu, agissant sur le véritable artiste par le dégoût qu'il lui inspire de la réalité.*

*Ceci ne nous fait certes pas oublier qu'à la même époque, avec la même ferveur, d'aussi grands artistes trouvaient dans les spectacles de la vie quotidienne le sujet d'œuvres d'art aussi incontestables. Mais il faut bien noter cette lance rompue à l'occasion de Gustave Moreau dans l'éternelle et vaine querelle du Réalisme et de l'Idéalisme.*



XL. LE POETE PERSAN

( [illegible]

## XLI. — LES DEUX PIGEONS

A l'exposition Goupil, en 1886, figurait enfin un ensemble considérable, les soixante-trois aquarelles exécutées pour l'illustration des Fables de La Fontaine.

C'est leur possesseur actuel, M. Antoni Roux, qui avait donné à l'artiste l'idée de ce travail. Moreau hésitait à l'entreprendre, mais M. Roux avait assez souvent témoigné au peintre sa sympathie éclairée pour pouvoir se permettre d'insister. Dès 1876, ce dernier commençait au Jardin des Plantes quelques études d'animaux, poursuivies en 1881 et en 1883. Il lui arrivait souvent à cette époque de partir dès le matin, emportant ses provisions de la journée, pour continuer ses croquis au Museum. Il suffit de les parcourir aujourd'hui au musée pour voir que le peintre, souvent ailleurs un peu froid devant la nature, avait pris peu à peu à ces recherches un réel plaisir.

*En 1882, vingt-cinq aquarelles terminées furent exposées chez Durand-Ruel. Elles figurèrent plus nombreuses encore chez Goupil, en 1886, et ce sont aujourd'hui les soixante-trois Fables qui ont pris place chez M. Roux à côté de tant d'autres œuvres précieuses du maître, comme le MOÏSE ou la petite esquisse de L'HERCULE, précédemment reproduits dans le présent volume, comme l'ŒDIPE VOYAGEUR ou l'ORESTE ET LES FURIES qui devraient y figurer aussi s'il était possible d'y faire contenir tous les chefs-d'œuvre de Moreau.*

*On s'explique que le peintre de la SALOMÉ ait hésité à se croire désigné pour illustrer les Fables : le Poète, tel qu'il l'a si souvent peint, n'est pas précisément à l'image du fabuliste bonhomme et insouciant. Mais le parti de l'artiste fut vite pris. Il n'était pas incapable de rester dans l'esprit du texte et d'en fournir une illustration fidèle, ainsi qu'il l'a fait avec bonheur dans quelques pages savoureuses, comme LE COQ ET LA PERLE, LE SAVETIER ET LE FINANCIER, LE LOUP ET L'AGNEAU, LE RENARD ET LE CORBEAU, L'HUÎTRE ET LES PLAIDEURS ; mais à cet accompagnement littéral, il substitue plus volontiers des variations sur quelques vers, quelques mots, choisis à sa fantaisie. Voici dans les DEUX PIGEONS, un thème de délicate tendresse qu'il lui a suffi de transposer. Le plus souvent même le texte ne lui fournit qu'un point de départ, au delà duquel son imagination se donne libre carrière.*



XLI. LES DEUX PIGEONS

AQUARELLE (COLLECTION A. ROUX)

## XLII. — LES FABLES (suite) SAMSON ET DALILA

C'est ordinairement par les accessoires et par le décor que Moreau fait participer les Fables de son esthétique habituelle. Sur la table où festoie le RAT DE VILLE, s'amoncellent les aiguières, les buires et les cristaux ; sous les doigts du THÉSAURISEUR, les joyaux entassés brillent dans l'ombre d'une salle à la Rembrandt ; dans LE SINGE ET LE DAUPHIN, une lyre couverte d'émaux éclatants traîne dans la mer violette. Un peu partout ce sont des lampes d'or éclairant les voûtes, des colonnes de lapis soutenant des architraves de porphyre, des chocs de nuages tragiques, des ciels sauvages et sanglants.

Et pour peu qu'un mot en donne le prétexte, avec quelle hâte l'artiste s'évade vers les régions lointaines et indéfinies où il se complait d'habitude. C'est tout exprès pour son futur illustrateur que La Fontaine a mis en scène éléphants et rhinocéros, songeurs du Mogol et vrais amis du Monomotapa.

Quand on ne peut faire intervenir l'Inde et la Perse, c'est la vieille Rome, avec sa louve de bronze, qui se dresse auprès du PAYSAN DU DANUBE, sorte de rédempteur prêchant avec véhémence au milieu d'une basilique.

Mais parfois l'occasion se présente de se lancer en plein mythe et en plein fantastique, en évoquant JUNON, JUPITER ET LE PASSAGER, PHÉBUS ET BORÉE, L'HYMÉNÉE, LA MORT ET LE BUCHERON, LE DRAGON A PLUSIEURS TÊTES, et tant d'autres sujets que Moreau élève tout naturellement au niveau de l'épopée. Il faut arrêter cette énumération, mais si l'on veut résumer en un exemple typique le caractère de cette série d'aquarelles, il suffit d'en citer le frontispice : c'est la Fable elle-même, non empreinte de simplicité rustique, de savoureuse malice, et de bonhomie champenoise, mais presque divine, le regard étrange, chevauchant un hippogriffe et faisant l'ascension des nuées.



Vers la même époque, Moreau avait entrepris avec un vif intérêt des recherches pour une toile qui, croyons-nous, resta en projet : SAMSON ET DALILA. Quelques études en gardent le souvenir, comme la petite aquarelle ci-contre, d'une composition si exquise dans sa tonalité bleue. Il est difficile, malgré la différence des titres, de ne pas la rapprocher de notre planche précédente. Nuances imperceptibles et cependant longuement méditées du geste, de l'expression et du sentiment, voilà ce que semble chercher inlassablement Moreau en des œuvres que l'on prendrait au premier abord pour de simples répétitions.



XLII. SAMSON ET DALILA

PHOT. BULLOZ

## *XLIII. — VIE DE L'HUMANITÉ (LE REPOS DE CAÏN)*

*Entreprise en 1879 et terminée en 1886, la* VIE DE L'HUMANITÉ *se présente sous forme de polyptique en neuf compartiments couronnés par un frontispice. Elle peut se lire à la façon d'une table à double entrée, les trois rangées horizontales se succédant dans l'ordre des âges de l'Humanité ; les trois rangées verticales, dans l'ordre des moments de la la journée.*

*Adam et Eve incarnent l'Age d'Or. Les voici, le matin, agenouillés à la lisière d'un bosquet devant le ciel qui s'éclaire : c'est* LA PRIÈRE. *A midi, ils avancent en chantant dans l'Eden radieux : c'est* L'EXTASE. *Le soir, ils s'allongent mollement sous les grands arbres qu'illumine la lune : c'est* LE SOMMEIL.

*L'Age d'Argent est l'âge d'Orphée. Le poète reçoit, le matin, la visite d'un ange, porteur de la lyre céleste : c'est* L'INSPIRATION. *Assis, à midi,*

au pied du trépied sacré, Orphée a pris la lyre à son tour : c'est LE CHANT. Mais, le soir, l'ange de l'inspiration s'envole et le poète reste accablé par l'isolement : ce sont LES LARMES.

Arrive l'Age de Fer. Dès le matin, Caïn conduit la charrue : c'est LE TRAVAIL. Le midi apporte une courte trève à ses fatigues, mais non la paix à son cœur troublé : c'est LE REPOS, que reproduit notre planche. Les derniers rayons du jour s'éteignent enfin dans le ciel sanglant : c'est le soir, l'heure du premier crime, LA MORT.

Au-dessus de ces neuf scènes, dans le frontispice demi-circulaire qui lui sert de conclusion, un CHRIST RÉDEMPTEUR fait le geste d'espoir et de pardon.



Laissons à ceux qui voient en Moreau un penseur le soin de démontrer que cet ensemble éclaire ou enrichit en quelque chose notre idée de l'existence humaine. Il nous suffit d'y voir dix beaux tableaux, groupés, comme les dix chants d'un poème, selon les lois d'une ingénieuse symétrie. Et si l'esprit de symétrie est une piètre ressource pour un philosophe, il est bien permis à un peintre et à un poète d'en tirer de beaux effets.




XLIII. — CAIN

(MUSÉE GUSTAVE MOREAU)

## XLIV. — LE CHRIST ET LES DEUX LARRONS

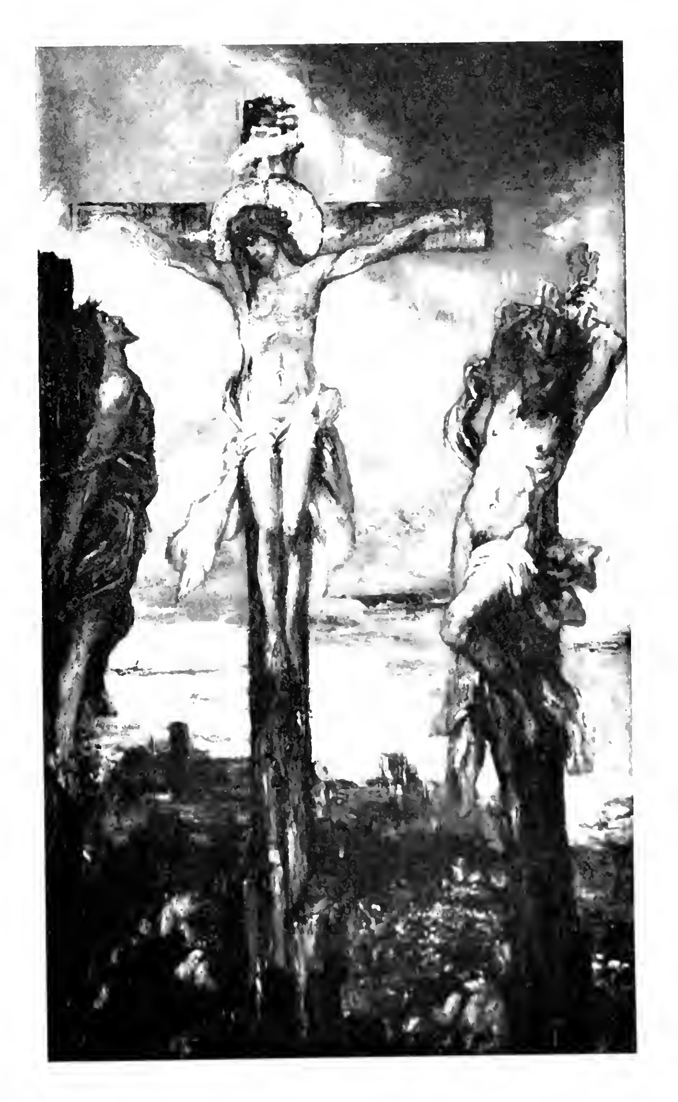
*Les honneurs vinrent chercher Moreau dans sa retraite volontaire. Il avait la croix de chevalier depuis 1875 ; on lui donna en 1883 la croix d'officier ; il entra à l'Institut en 1889 et fut nommé en 1892 professeur chef d'atelier à l'Ecole des Beaux-Arts, en remplacement de Delaunay. Mais la déférence de ses collègues, l'ardente admiration de ses disciples ne suffirent pas à désarmer sa susceptibilité ombrageuse et la porte de son atelier resta plus fermée que jamais. Il fallait être bien intime pour entrevoir les toiles commencées ou pour jeter un coup d'œil dans les cartons où se cachaient aquarelles et croquis.*

*Dans la petite maison familiale (qu'il allait bientôt, à regret, faire reconstruire), la tristesse était entrée en même temps que la gloire. Ses entretiens affectueux avec sa mère avaient fait place au silence, car cette excellente amie, durement frappée par*

l'âge, ne pouvait plus entendre la voix de son fils et il en était réduit à la tenir par écrit au courant de ses pensées. C'est l'origine de ces notes, auxquelles nous avons fait quelques emprunts, rédigées par l'artiste en guise de commentaire de ses compositions. On doit les lire en tenant compte et de leur date tardive et du but dans lequel elles ont été écrites. Ces descriptions, souvent très postérieures aux œuvres, ne nous en donnent parfois que de façon très approximative le programme initial et la pensée directrice.

Bientôt Moreau eut le chagrin de perdre cette chère compagne de sa vie. Lui-même était dès lors sérieusement atteint dans sa santé. Tout explique que sa tendance naturelle à la mélancolie se soit fait jour de façon plus poignante dans quelques œuvres de cette période.

Il revient à ce thème de la Crucifixion, qu'il a déjà exprimé de façon si émouvante. Renan lui aurait, dit-on, conseillé de se conformer cette fois à la couleur locale et de planter la croix au ras de terre, suivant la coutume antique. « Et moi, Monsieur, j'ai besoin qu'elle soit en haut ! » aurait répondu l'artiste. C'est en effet, en haut, en plein ciel tragique, qu'il a dressé les trois croix. Dans sa facture heurtée, un peu sauvage, cette vision fait contraste avec les œuvres châtiées du début. On croit entendre un sublime dialogue entrecoupée de cris déchirants et de paroles de consolation.



XLIV. — LE CHRIST ET LES DEUX LARRONS

(MUSÉE GUSTAVE MOREAU)

## XLV. — ORPHÉE AU TOMBEAU D'EURYDICE

*Voici, de la même période, inspirée par un autre deuil, et empreinte du même sentiment de douleur, une autre toile inachevée,* ORPHÉE. *Moreau l'a commentée en ces termes :*

*« Le chantre sacré se tait pour toujours. La grande voix des êtres et des choses est éteinte. Le Vates est tombé prostré au pied de l'arbre desséché, aux branches gémissantes et douloureuses.*

*« L'âme est seule, elle a perdu tout ce qui était la splendeur, la force et la douceur, elle pleure sur elle-même, dans cet abandon de tout, dans sa solitude inconsolée. Le silence est partout, la lune apparait au-dessus de l'édicule et de l'étang sacré, clos de murs. Seules les gouttes de rosée, tombant des fleurs d'eau, font leur bruit régulier et discret, ce bruit plein de mélancolie et de douceur, ce bruit de vie dans ce silence de mort. »*

*Malheureusement à côté de ces œuvres de donnée lisible, développant des sentiments simples, Moreau, cédant sans doute aux suggestions de ses admirateurs, échafaudait des compositions philosophiques d'une pénible et puérile complication.*

*LES LYRES MORTES, que l'artiste n'a pas eu le temps d'achever, illustraient le thème suivant, d'une clarté assurément incertaine : « Les poètes, les chantres païens, meurent de cet embrassement, de cette communion ardente avec la matière, sous les formes créées par eux : Amadryades, Naïades, Sources, Nymphes des bois ; de cette immersion dans la nature végétative, dans cette union affolée, délirante, d'un éréthisme éperdu, avec cette nature muette, insensible, prenante, mourant sans cesse pour renaître plus vivace, absorbant tout autour d'elle, sereine, silencieuse, pleine de mystère, animée, pénétrée, créée vivante par l'imagination, l'adoration, la lyre du poète païen. Mais la grande voix aux cordes vibrantes de l'idéal vraiment divin vient éteindre, abolir toutes ces voix des sens, ces voix de la nature glorifiée ;... Le grand Océan des siècles antiques entraîne dans un puissant reflux ces astres naguère brillants, qui s'éteignent dans les eaux sombres, et tous ces mondes de pensée, de poésie terrestre disparaissent submergés par le flot justicier, vengeur et rédempteur de l'Idéal divin. »*



XLV. ORPHÉE AU TOMBEAU D'EURYDICE

PEINTURE INACHEVÉE (MUSÉE GUSTAVE MOREAU)

## XLVI. — LES FILLES DE THESTIUS

*Une autre toile, qui occupa les dernières années de l'artiste, LES CHIMÈRES, devait contenir aussi un monde de pensée et de songe. « Cette île des rêves fantastiques — explique Moreau — renferme toutes les formes de la passion, de la fantaisie, du caprice chez la femme, la femme dans son essence première, l'être inconscient, folle de l'inconnu, du mystère, éprise du mal sous la forme de séduction perverse et diabolique..... ; tout se trouve dans cette enceinte satanique, dans ce cercle des vices et des ardeurs coupables, depuis le germe, d'apparence encore innocente, jusqu'aux fleurs monstrueuses et fatales des abimes...... Les Chimères sombres, terribles, mortelles, Chimères de l'Espace, des Eaux, du Mystère, de l'Ombre et du Rêve.*

*« Au loin, la ville morte, aux passions sommeillantes.....*

*« Mais les routes monstrueuses, les raides chemins se dressent et des figures, de loin en loin espacées, s'acheminent péniblement vers les sommets..... Peut-être arriveront-elles jusqu'à cette croix rédemptrice qui se dresse humblement dans l'Ether..... dernier refuge de l'Etre qui a pu éviter ou vaincre après les épreuves cruelles le rêve*

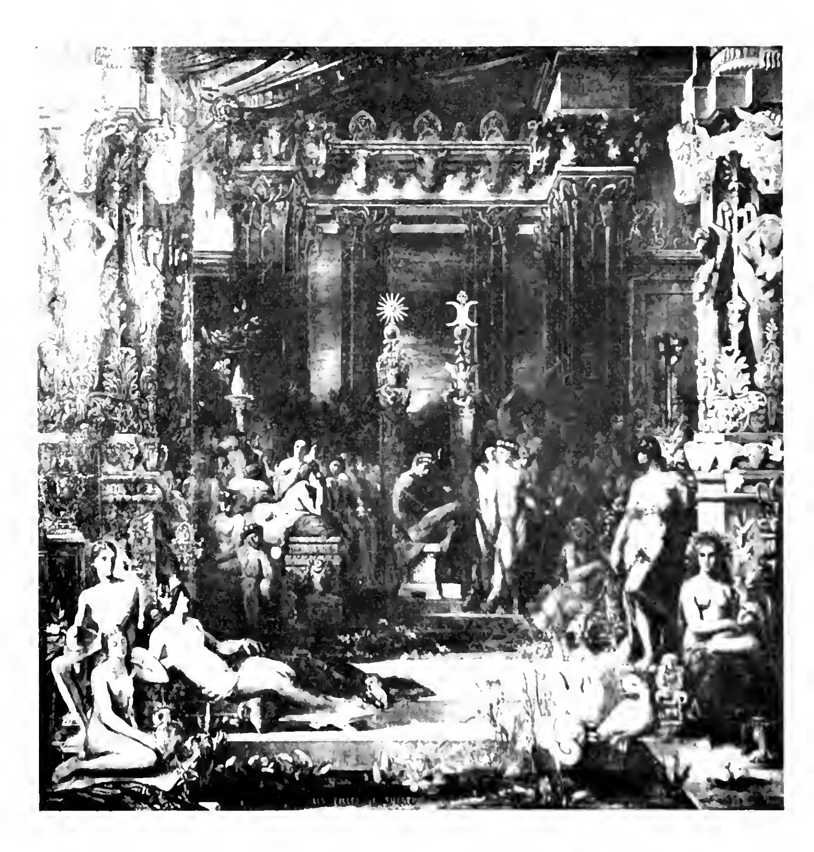
chimérique, le rêve terrible de ruine, de douleur et de mort. »

Cette conception grave des passions, cette retenue dans la façon de les représenter, dont le peintre témoigne ici, et dont il avait déjà fait preuve dans ses LÉDA, ses PASIPHAÉ, ses MESSALINE, il la démontrera plus nettement encore dans ses FILLES DE THESTIUS, toile entreprise en 1853, reprise en 1883, et remise sur le chevalet à la fin de sa vie. Quel beau thème de volupté Titien, Rubens ou même M. Ingres eussent trouvé dans cette épreuve cinquante fois répétée de la puissance d'Hercule ! Moreau aborde la légende avec une gravité digne de désarmer les mauvais plaisants.

« Gynécée cyclopéen. Au milieu, deux cippes : l'un porte la boule du soleil, emblème de la force virile ; l'autre le disque de la lune, emblème du mystère féminin. Les deux sexes : les têtes de taureaux d'une part, les sphinx de l'autre. La nature puissante et visible, le mystère profond et insaisissable.

« ..... C'est au centre de ce troupeau que vient s'asseoir le destructeur des monstres. Il a pris place, silencieux, attentif, grave et anxieux, au milieu de la salle ; il attend, il médite ce grand acte de génération ; il sent en lui l'immense tristesse de celui qui va créer, qui va donner la vie, en même temps que cette grande exaltation d'âme qui vient l'assaillir, lui, le voué aux sacrifices, à chaque acte de sa destinée fatale. »





XLVI. — LES FILLES DE THESTIUS
(MUSÉE GUSTAVE MOREAU)

## XLVII. — SÉMÉLÉ

*La SÉMÉLÉ était en projet depuis trente ans ; des dessins, des études de fleurs, datés de 1864, 1865, 1866, attendaient dans les cartons. Vers 1894-95, sur les instances de M. Léopold Goldschmidt, Moreau se mit au travail et consentit à lui livrer cette toile, offerte depuis au Musée par son possesseur. C'est, croyons-nous, la dernière des grandes compositions que l'artiste ait entièrement terminée.*

*Autour du fragment principal, que reproduit notre planche, il faut imaginer un chaos de figures et d'ornements symboliques, peints avec une richesse de pâte et de couleur qui fait ressembler l'œuvre à une mosaïque. En voici la description, par l'auteur lui-même, dans ce style exalté qu'il affectionnait alors :*

*« Au centre d'architectures aériennes, colossales, sans bases ni faîtes, couvertes de végétations animées et frémissantes, flore sacrée se découpant sur les sombres azurs des voûtes étoilées, le Dieu,*

*tant de fois invoqué, se manifeste dans sa splendeur encore voilée. Sémélé, pénétrée des effluves divins, régénérée, purifiée par le Sacre, meurt foudroyée, et avec elle le génie de l'Amour terrestre, le génie aux pieds de bouc.*

*« Alors, sous cette incantation et cet exorcisme sacré, tout se transforme, s'épure, s'idéalise; l'immortalité commence, le Divin se répand en tout, et tous les êtres, ébauches encore informes, se dégagent de leur limon terrestre et aspirent à la vraie lumière.*

*« Au pied du trône, la Mort et la Douleur forment la base tragique de la Vie, et non loin d'elles, sous l'égide de l'aigle de Jupiter, le grand Pan, symbole de la terre, courbe son front attristé dans un regret d'esclavage et d'exil, tandis qu'à ses pieds s'entasse la sombre phalange des monstres de l'Erèbe et de la Nuit, des êtres non formés qui doivent attendre encore la vie de lumière, les êtres de l'ombre et du mystère, les indéchiffrables énigmes des ténèbres.*

*« C'est une ascension vers les sphères supérieures, une montée des êtres épurés, purifiés, vers le Divin, la mort terrestre et l'apothéose dans l'immortalité. Le grand mystère s'accomplit, toute la nature est imprégnée d'idéal et de divin, tout se transforme.*

*« C'est un hymne à la Divinité. »*



XLVII. — SEMELÉ

FRAGMENT (MUSÉE GUSTAVE MOREAU)

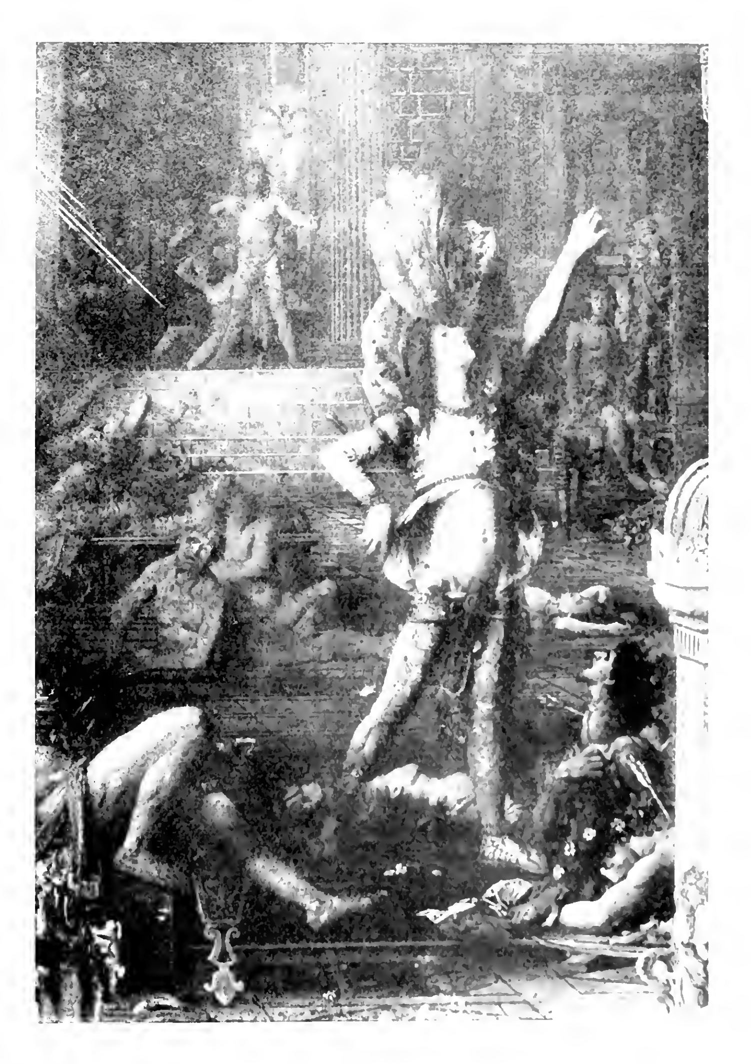
## XLVIII. — LES PRÉTENDANTS

A mesure que les forces de Moreau déclinent il semble qu'il veuille se mesurer avec des sujets plus immenses. C'est le TRIOMPHE D'ALEXANDRE (nº 70 du Musée), où devaient, devant le conquérant, défiler toutes les civilisations ; c'est LE GRAND PAN CONTEMPLANT LES SPHÈRES CÉLESTES (nº 44), ébauché en 1897, qui illustrait le thème favori de l'ascension vers l'idéal. Citons encore le RETOUR DES ARGONAUTES (nº 20), œuvre plus apaisée et plus sereine dans son harmonie de bleu clair, entreprise en 1897, ou cette étrange FLEUR MYSTIQUE (nº 37), vierge nimbée jaillissant d'un grand lys qui naît dans le sang et les cadavres.

Comment eut-il pu mener à bonne fin ces tentatives épuisantes, alors qu'il remettait sans cesse sur le chevalet des toiles vieilles de quarante ans? Nous avons déjà mentionné cette composition des PRÉTENDANTS entreprise à la date du voyage

*en Italie. Depuis elle s'était sans cesse amplifiée: Sous les coups d'Ulysse, dressé sur les marches, à l'entrée de la salle, comme sur un piédestal formidable, les cadavres s'accumulaient toujours plus nombreux; l'architecture grandiose s'enrichissait sans cesse. Alors que le maître n'avait plus la force de tenir sa palette, des élèves, sur ses indications, traçaient sur la toile le schéma d'une ornementation plus opulente encore. Autour de l'Athéné qui surgit au centre de la composition il avait fait préparer une auréole de rayons qui, sous son pinceau, devaient briller d'un éclat éblouissant. Mais, la mort survint, le 18 avril 1898, et l'œuvre, comme tant d'autres, resta inachevée.*

*Nous n'en donnons pas ici l'ensemble, qui serait bien à l'étroit dans notre planche; mais voici, découpée à la droite de la composition, une figure qui se laisse difficilement oublier. C'est un jeune homme, qui se dresse, surpris par les coups d'Ulysse. Découvrant à demi son corps percé de flèches, renversant sa tête douloureuse aux yeux mi-clos, il lève le bras dans un admirable geste d'adieu à la vie. Figure aussi douce à l'œil, dans sa suprême élégance, sa tonalité tendre, son modelé délicat, que troublante pour le cœur, elle semble vouloir incarner une dernière fois, cette détresse contenue qu'exhale tout l'œuvre de Moreau.*



XLVIII. LES PRÉTENDANTS

FRAGMENT (MUSÉE GUSTAVE MOREAU) PHOT. BULLOZ

# TABLE





J.-E. BULLOZ, ÉDITEUR
PARIS — 21, RUE BONAPARTE, 21 — PARIS

# L'ŒUVRE

DE

# GUSTAVE MOREAU

PUBLIÉ SOUS LE HAUT PATRONAGE DU
MUSÉE NATIONAL GUSTAVE MOREAU

AVEC UNE INTRODUCTION DE
GEORGE DESVALLIÈRES

## 60 REPRODUCTIONS EN HÉLIOGRAVURE

DES PRINCIPALES ŒUVRES DU MAITRE
:: *Dans les Musées et les Collections particulières*

| | |
|---|---|
| Tirage à 300 exemplaires numérotés. Prix de l'exemplaire, en carton | 150 fr. |
| Tirage sur Japon, à 15 exemplaires, avec double suite des planches, de couleur différente, l'une sur Chine remmargé, l'autre sur Japon. | 300 » |
| Reliure amateur, coins maroquin du Levant, tête dorée, en plus. .. | 40 » |